
15
L'ÉCRAN FANTASTIQUE
BIMESTRIEL
15 F
TOUTE L'ACTUALITE DU CINEMA FANTASTIQUE
LE RETOUR DE SUPERMAN
les effets spéciaux du film de Richard Lester
LE NOUVEAU FLASH GORDON
la superproduction de Dino de Laurentiis
le premier film d'Heroic Fantasy des années 80 : HAWK LE JUSTICIER
avant-première : MONSTER CLUB
de Roy Ward Baker avec Vincent Price.

Paris fantastique !

Un rendez-vous exceptionnel pour tous nos lecteurs, en cette fin d'année : le 10e Festival de Paris, *qui tiendra ses assises au Grand Rex du 13 au 23 novembre ! Fêtant son dixième anniversaire, le Festival sera l'occasion impatiemment attendue d'une rencontre entre les fantasticophiles français, qui pourront assister en avant-première au grand panorama du cinéma fantastique de 1981 : films inédits en compétition, avants-premières mondiales, et rétrospectives.*

Animateurs de la revue et spectateurs se retrouveront pour cette grande fête annuelle, qui revêtira une ampleur particulière.

De nombreux films récents participeront à cette nouvelle sélection, dont : Thirst, Harlequin *(Australie),* La Paura, Murder, Obsession, Contamination, Macabre *(Italie),* Inn of the flying Dragon *(Suède),* The Butterfly Murders *(Hong-Kong), etc.*

Une importante section rétrospective complètera les sélections officielles, comprenant notamment : une sélection « Amicus Production » (City of the Dead, Scream and Scream Again, Vault of Horror, And Now the Screaming Starts), *des hommages à Terence Fisher* (The Gorgon), *Mario Bava, Roger Corman et Peter Cushing.*

Les invités d'honneur de la manifestation (Peter Cushing, Riccardo Freda, Lucio Fulci, Ugo Tognazzi, Lamberto Bava, Milton Subotsky, Luigi Cozzi, Calvin Floyd) viendront chaque soir présenter au public leurs dernières œuvres.

Une compétition internationale variée (dix pays), un programme très abondant, des invités prestigieux : un rendez-vous à ne pas manquer !*

** qui fera l'objet d'un reportage complet dans notre prochain numéro*

L'Ecran Fantastique n° 16
paraîtra en janvier

Notre couverture :
SUPERMAN II
(Warner-Columbia)



LES ACTUALITÉS

LES FILMS

LA CHRONIQUE

Magazine bimestriel de cinéma / Média Presse Edition
92, Champs-Elysées, 75008 Paris (Tél. : 562.03.95)

Directeur de la publication : Alain Cohen.
Direction rédactionnelle : Alain Schlockoff.
Secrétaire de rédaction : Dominique Abonyl.
Comité de rédaction : Dominique Abonyl, Bertrand Borie, Christophe Gans, Pierre Gires, Jean-Marc Lofficier, Alain Schlockoff, Robert Schlockoff
Correspondants à l'étranger : Alan Jones (G.-B.), Danny De Laet (Belgique), Salvador Sainz (Espagne) Jean-Marc Lofficier, Randy Apfelbaum (USA)
Collaborateurs : Marthe Cascella, Alain Gauthier, Frédéric Albert-Lévy, Gilles Polinien, Philippe Ross.
Documentation : Daniel Bouteiller
Traductions : Philippe Hermier, Richard Sommermont
Maquette : Pierre Chapelot.

Publicité . Publi-Ciné
92, Champs-Elysées, 75008 Paris
(Tél. : 562.75.68)

Abonnements : Média Presse Edition
92 Champs-Elysées, 75008 Paris
Tarifs : 6 numéros : 72 F (étranger 80 F)
(voir bulletin d'abonnement page 80)

Commission paritaire : n° 55.957
Printed in France

Ce numéro a été tiré à 15 000 exemplaires.

30



hommage à
TERENCE FISHER

Lorsque parurent presque simultanément en 1957 et 1958 **The Curse of Frankenstein (Frankenstein s'est échappé)** *et* **Dracula (Le cauchemar de Dracula)**, *ce fut un véritable coup de tonnerre dans le ciel du cinéma fantastique : qui était donc ce Terence Fisher qui se permettait de faire œuvre d'auteur avec des sujets déjà traités si brillamment par James Whale et Tod Browning, qui se payait le luxe d'innover totalement sur le traitement des œuvres immortelles de Mary Shelley et Bram Stoker en demeurant fidèle à leur esprit, qui ne se contentait pas de produire de pâles remakes mais au contraire créait tout un monde neuf autour de personnages que l'on croyait usés jusqu'à la corde, qui osait utiliser la couleur là où tout le monde avait décrété que le noir et blanc était indispensable, qui nous révélait toute la photogénie de l'époque victorienne, bref qui révolutionnait le film d'épouvante en particulier et le cinéma britannique en général ?*

Ce n'était pourtant pas un débutant, Terence Fisher. Né en 1904, assistant-monteur en 1933, monteur depuis 1936, il avait tourné deux douzaines de films avant ce doublé prestigieux qui devait le catapulter au premier rang des réalisateurs de Grande-Bretagne, et notamment plusieurs films fantastiques : **Colonel Bogey**, *sa première mise en scène en 1947, histoire du fantôme d'un officier de l'armée des Indes qui hante sa propre demeure ;* **Stolen Face** *en 1952, drame basé sur une opération de chirurgie esthétique, avec deux acteurs venus d'Hollywood : Paul Henreid et Lizabeth Scott ;* **The Four-Sided Triangle** *en 1953, fantaisie sur la reproduction scientifique d'un être humain, ou plutôt féminin (Barbara Payton, autre transfuge hollywoodien) ;* **Spaceways** *en 1953 également, sombre drame d'espionnage dans le décor futuriste d'une base de fusées interplanétaires. On lui devait aussi plusieurs films policiers comme :* **Mantrap** *— 1953 — avec Paul Henreid ,* **Blood Orange** *— 1953 —* **The Stranger Came Home** *— 1954 — avec Paulette Goddard sur un script de l'acteur George Sanders ;* **Murder by Proxy** *— 1955 — etc. En outre, il avait réalisé en 1950 le curieux :* **So Long at the Fair (Si Paris l'avait su)** *avec Dirk Bogarde et Jean Simmons, énigmatique disparition d'un jeune touriste britannique pendant l'Exposition Universelle de Paris en 1889.*

Mais tout cela était passé pratiquement inaperçu, de même que sa collaboration avec Noël Coward pour **The Astonished Heart (Egarement)** *en 1950. Et voilà que par la grâce de la jeune firme Hammer, qui le choisit pour diriger une série de remakes sur les monstres cinématographiques qui firent la gloire de l'Universal californienne, Terence Fisher sortait de l'anonymat et, en une année, devenait l'égal des plus grands, ayant prouvé qu'il ne devait rien à ses illustres devanciers et qu'un remake n'était pas nécessairement la banale copie de l'original. Avec Terence Fisher, s'ouvrait une ère nouvelle : celle du film d'épouvante 100 % britannique jusqu'alors pratiquement inexistant, dont les caractéristiques essentielles étaient l'importance des décors et des couleurs, l'utilisation adroite d'un érotisme ne déviant jamais vers la vulgarité, et surtout la révélation de deux acteurs excellents (sur la brèche depuis de nombreuses années mais aussi inconnus que Fisher hors de leurs frontières) : Peter Cushing et Christopher Lee, qui allaient animer la presque totalité des œuvres de Fisher, ensemble ou séparément, dans des emplois différents où chacun donna le meilleur de lui-même.*

Car après son prestigieux doublé, dont le **Dracula** *fut l'incontestable chef-d'œuvre qui décida la Hammer à persévérer dans cette voie, Fisher ressuscita le Fantôme de l'Opéra, la momie, le loup-garou et le docteur Jekyll.* **The Curse of the Werewolf (La nuit du loup-garou)** *— 1961 — mit en vedette un autre puissant acteur jusqu'alors méconnu : Oliver Reed.*

Par ailleurs, il tourna un **Chien des Baskerville** *— 1959 — avec Cushing en Holmès et* **Sherlock Holmes et le collier de la mort** *— 1962 — avec Christopher Lee qui devenait Holmès après avoir été Sir Baskerville ; on lui doit aussi quelques aventures de pure Science-Fiction où il fut moins heureux comme* **The Earth Dies Screaming** *— 1964 — ou* **Island of Terror** *— 1966 —. S'il déçut quelquefois ses admirateurs les plus inconditionnels (mais qui donc ne tourne que des chefs-d'œuvre ?) il brilla par contre en maintes occasions en sus des films de monstres ; exemples probants :* **The Stranglers of Bombay (Les étrangleurs de Bombay)** *— 1959 — aventures pimentées de séquences de tortures très réalistes ;* **The Gorgon (La Gorgone)** *— 1964 — étrange histoire de légende et de terreur ;* **The Devil Rides Out (Les vierges de Satan)** *— 1968 — extraordinaire drame de sorcellerie, sans oublier en 1959 :* **The Man Who Could Cheat Death** *excellente illustration du thème de la longévité.*

Mais Terence Fisher passera surtout à la postérité en tant qu'auteur de tout une série de films d'épouvante dont le personnage central est le baron Frankenstein (et non plus le monstre comme à l'Universal), immuablement interprété par un Peter Cushing au sommet de son talent : de 1957 à 1973, cinq productions ont mis en scène le plus célèbre des savants-fous de la littérature et de l'écran, toutes proches de la perfection, avec une mention particulière pour **The Revenge of Frankenstein (La revanche de Frankenstein)** *— 1958 — et* **Frankenstein Must be Destroyed (Le retour de Frankenstein)** *— 1969 — dernière œuvre précédant sa retraite forcée. Après une absence de quatre années due à la maladie, Fisher fit un come-back sans lendemain en 1973 pour nous donner* **Frankenstein and the Monster from Hell (Frankenstein et le monstre de l'enfer)**, *synthèse de toute la série, parée des mêmes qualités picturales et du même climat envoûtant, puis l'âge et une santé déclinante le forcèrent à se retirer, jusqu'à ce que nous apprenions son décès, survenu à Twickenham le 18 juin 1980.*

Avec lui disparaît le chef de file de ce « style Hammer » qui devait faire école et se prolonger à travers les films signés Freddie Francis, Roy Ward Baker, Don Sharp ou Peter Sasdy ; avec Fisher, c'est tout une époque du Film Fantastique qui s'achève, aussi glorieuse que celle de l'Universal des années 30, aussi riche en œuvres qui sont déjà de grands classiques parce qu'elles ne se démodent pas malgré l'évolution de l'art cinématographique. Mais Fisher était aussi un modeste, ainsi que nous avons pu le juger lors de sa venue au Festival de Paris en 1973 où il présenta ce qui devait être son « chant du cygne » : il insistait sur ce qu'il devait à l'équipe qui l'entourait, techniciens et acteurs. Mais il en était le chef d'orchestre, et sous sa baguette, tous accomplirent un travail irréprochable. C'est bien là que se juge la valeur d'un metteur en scène, c'est par lui que naît une atmosphère et que se crée un style : Fisher, n'hésitons pas à l'écrire, imprima son sceau indélébile à une œuvre qui, au départ, n'était pas destinée à bouleverser le monde du cinéma. Pourtant, elle y parvint, réussissant même parfois à surpasser les productions antérieures (son **Dracula**, *par exemple, qui ternit définitivement la réputation surfaite de la version théâtrale de Browning).*

C'est pourquoi il demeurera pour nous comme un grand et véritable auteur du cinéma fantastique dont, soyons-en certains, la plupart des films serviront, longtemps encore, de modèle et de référence.

Pierre GIRES



Max Von Sydow (Ming)

L'épopée cinématographique des Super-Héros continue. Il est intéressant toutefois de constater que cette « nouvelle vague » s'amorça dans les années 70 (si l'on excepte le charmant **Batman** *de Leslie H. Martinson) avec précisément le parodique* **Flesh Gordon**. *Quatre années seulement séparent ces deux films, au cours desquelles tout ce qu'il fut possible d'adapter à partir des comics a été tenté, du magnifique* **Superman** *aux affligeants* **Spiderman**, *en passant par le très agréable et tonique* **Buck Rogers au 25ᵉ siècle** *(faisant actuellement l'objet d'une nouvelle série TV).*

Un film comme **Flash Gordon** *a-t-il donc encore véritablement sa place sur les écrans de 1980 ? A priori, tout film de SF a sa place au cinéma, a fortiori lorsqu'il s'agit d'une super-production, et avec les 40 millions de dollars dont a bénéficié* **Flash Gordon**, *on peut raisonnablement espérer une œuvre d'une certaine qualité, ne serait-ce qu'au niveau du soin apporté aux décors et effets spéciaux. D'autre part, voir des acteurs comme Ornella Mutti, Chaim Topol ou Max Von Sydow s'illustrer dans une œuvre de SF justifie déjà la mise en chantier d'un tel film ! En outre, il ne faut pas oublier que la bande originale d'Alex Raymond demeure l'un des chefs-d'œuvre d'une certaine forme de SF, ce qui différencie foncièrement les aventures de Flash (en français : Guy l'Eclair) et de ses amis, aux prises avec les créatures étranges du monde de l'Empereur Ming, du ridicule achevé que constituent les immortelles séries « Superman », « Batman », etc. des DC Comics.*

Malgré tout, Flash Gordon a toujours fait figure de parent pauvre par rapport à Superman : ce dernier est un super-héros, mais il est aussi le héros d'une certaine Amérique, celle qui voulait conquérir le Monde... puis l'Univers. La destinée de Flash Gordon fut quelque peu similaire, à la différence cependant qu'il n'est pas un conquérant, ni vraiment un sauveur : il ne vole pas, ne possède aucun super-pouvoir ; c'est plutôt un « voyageur de l'espace », entraîné malgré lui dans de multiples aventures, au gré de planètes totalement imaginaires (tandis que le but essentiel de Superman est de défendre Métropolis), ce qui nous le rend donc bien plus sympathique. Et plus intéressant : qui n'a rêvé de voir, dans une luxueuse version cinématographique, les monstres et « humanimaux » rencontrés par Flash sur la route qui le mène vers Ming ?

C'est donc avec impatience que l'on peut attendre la sortie de **Flash Gordon**, *encadrée par celles du* **Trou noir**, *et de* **Superman 2**. *Et gageons que s'il est à regretter le licenciement comme réalisateur de Nicholas Roeg (**The Man who Fell to Earth, Don't Look Now**), il n'en demeure pas moins que* **Flash Gordon**, *version 80, peut se révéler une excellente surprise ! Le pari pourrait, encore une fois, être gagné...*



GORDON

Une nouvelle superproduction de Dino de Laurentiis

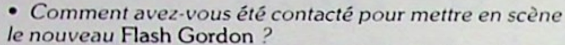
Sam Jones (Flash Gordon)

Ornella Muti (Aura)

entretien avec
MICHAEL HODGES



Après Superman et Buck Rogers, c'est au tour de Flash Gordon de revivre sur nos écrans, en ces fastueuses années 80, marquant la réapparition des personnages mythiques ayant enthousiasmé les précédentes générations.



• *Comment avez-vous été contacté pour mettre en scène le nouveau* Flash Gordon *?*

• Au départ, c'est Nicholas Roeg qui devait faire le film. Je connais très bien Nick Roeg, et nous apprécions notre travail mutuel. Il travaillait donc sur Flash Gordon et sur la suite qui devait être tournée en même temps, mais Nick voulait que ce soit moi qui la réalise. J'ai rencontré Nick et Dino de Laurentiis et leur ai dit qu'une « suite » ne m'intéressait pas particulièrement ! Puis, il y eut des différents entre Nick et les gens de Flash Gordon et ils décidèrent de ne pas le garder. Nick, par ailleurs, ne voulait plus réaliser le film ; c'est alors que Dino m'a contacté à nouveau pour m'en charger et après avoir longuement discuté avec lui, j'ai répondu affirmativement, aussi tout recommença à zéro, voici environ un an et demi.

• *Vous n'aviez pas réalisé précédemment de film relevant du fantastique ou de la SF ?*

• Non, le film qui s'en approche le plus dans mes travaux précédents fut The Terminal Man avec George Segal, mais on ne peut pas appeler ça véritablement de la science-fiction : peut-être connaissez-vous le livre de Michael Crichton ?

• *Oui, nous avons vu le film, mais il n'est pas sorti en France.*

• C'est l'histoire d'un fou, qui subit des dommages au cerveau et devient extrêmement violent, alors on décide de faire des implantations d'électrodes dans son cerveau. Mais ce n'est pas vraiment de la SF, parce que c'est trop proche de la réalité, de ce qu'on fait de nos jours.

• *Finalement vous avez réalisé les deux premiers* Flash Gordon *?*

• Non, non. Nous n'avons fait qu'un seul film. Le tournage avec les acteurs a commencé en juillet 79 et s'est terminé vers décembre. Puis de janvier à mars 80, on s'est occupé des miniatures.

• *Les trucages ont été réalisés en Angleterre ?*

• Oui, pour ce qui concerne les effets mécaniques et les explosions : les effets optiques furent effectués à Los Angeles, et certains à New York.

• *Qui fut le responsable des effets spéciaux ?*

• Les effets mécaniques furent supervisés par George Gibbs, les effets optiques par Frank Van de Veer et sa compagnie, et Richard Greenberg dirigea ceux de New York.

• *Peut-être avez-vous les serials des années 30 ; ces films prenaient le personnage de Flash très au sérieux : en est-il de même pour cette nouvelle production ?*

• Ce film ne trahit en aucune manière les comics, ce qui fut difficile, car nous marchions en quelque sorte sur une corde tendue et nous avons demandé aux acteurs de jouer très sérieusement, de faire comme si les personnages étaient réels ; mais c'est également très drôle, car la comédie n'est jamais aussi forte que lorsqu'elle provient de quelque chose pris extrêmement au sérieux !

• *Ce que nous avons vu du film est très proche de ces serials...*

• Oui, ça l'est énormément. Mais surtout le scénario est proche d'Alex Raymond, en beaucoup de manières ; par exemple, les thèmes, les costumes, etc... En réalité, ces serials, qui passèrent ensuite à la TV, n'étaient pas très brillants, ils étaient vraiment fauchés, ce qui n'est pas le cas de ce film où les costumes et les décors sont flamboyants, en cela, il est donc proche des comics, qui étaient eux aussi somptueux et élégants.

• *Donc, ce n'est pas un remake ?*

• Non, non, c'est un nouveau film, bien que certains personnages ressemblent d'une manière étonnante aux dessins d'Alex Raymond ; ainsi Prince Barin, un des personnages, était précédemment joué par quelqu'un de très gros ; ici, c'est un homme charmant, ressemblant à Errol Flynn, tout à fait proche de la conception d'Alex Raymond.

• *La distribution est très importante, avez-vous participé au choix des acteurs ?*

• Oh oui, absolument : Personne ne fut choisi sans mon accord !

• *Cela fait longtemps que l'on n'avait pas vu Chaim Topol sur les écrans ; quel rôle interprète-t-il ?*

• Il incarne le docteur Zarkov.

• *Max Von Sydow semble étonnant !*

• Oui, il joue Ming, et il est excellent, vraiment merveilleux.

• *Comment avez-vous choisi l'acteur qui interprète le rôle de Flash Gordon, Sam Jones ?*

• Eh bien, ce fut un peu un cauchemar ; très difficile, en tout cas, car il n'y a pas beaucoup d'acteurs ayant le physique voulu pour interpréter un héros typiquement américain. La belle-mère (sourires) de Dino De Laurentiis avait vu un jeu de TV américain épouvantable dont l'un des participants — Sam Jones — avait tout à fait le physique de l'emploi. Je dois dire que les premiers bouts d'essai que nous fîmes avec lui furent décevants, il ne jouait pas extrêmement bien, mais il a travaillé très dur, et maintenant, il est excellent dans le film : il est Flash Gordon ! Il croit en plus beaucoup en son personnage. Tout le monde sait que Flash Gordon n'est pas le héros le plus intelligent au monde, mais il est très sportif, très actif, il n'a pas besoin d'être... (sourires) un génie !

• *Max Von Sydow n'a pas été étonné de se voir proposer le rôle de Ming ?*

• C'est bien sûr depuis tous ces films de Bergman où il a joué qu'on lui a attribué un certain type de personnages étant donné qu'il s'agissait de films sérieux, mais je crois que Max Von Sydow est sous-estimé car il possède un énorme talent comique. Je pense ainsi que l'humour que Max Von Sydow a apporté à son personnage est d'une énorme importance. C'est un homme très drôle et il s'est beaucoup amusé à ne pas interpréter pour une fois un rôle trop grave ! Et ce fut très agréable de travailler avec lui.

• *C'est vous qui avez choisis également Ornella Muti ?*

• Oui, et elle est très importante, elle joue la fille de Ming, Aura et c'est très intéressant, car si vous voyez les stars aujourd'hui — je parle des actrices — il y en a peu, très peu, qui sont « sexy », comme pouvaient l'être les stars des années 30, 40, ou 50. Bardot le fut, mais elle ne joue plus depuis longtemps, il n'y en a plus aucune qui soit sexuellement attirante. Et je crois que c'est très important, car apparemment, la fille de Ming doit être à la fois sensuelle et sexuelle et Ornella n'est pas seulement une excellente et étonnante actrice, elle est aussi d'une sexualité débordante et d'une beauté étrange, inhabituelle, magnifique.

• *Les extraits que nous avons vus nous ont paru d'un érotisme et d'une violence assez inattendus...*

• Mais Flash Gordon fut quelque chose d'extrêmement sexy pour l'Amérique de cette époque. Parlez donc aux Américains de mon âge, de 40-50 ans, ils vous diront comme ils étaient attirés par les comics d'alors ; ceux-ci sont d'ailleurs très sexy à mon sens, pleins de symboles phalliques, des rochers en pointe, etc. (rires) Ce furent des bandes dessinées très érotiques, pas d'une manière virtuelle, bien sûr, mais dans un sens figuratif : il y a des connotations sexuelles et Mongo est un monde très étrange et il doit y avoir dedans des éléments sexuels.

• *Mais le film est destiné malgré tout aux enfants ?*

• Oh oui ! Il n'y a rien d'offensant et la violence est finalement très « bande dessinée » : il y a du sang, mais ce n'est pas du « gore » : ainsi chaque créature a un sang différent ; vert, jaune, etc. Mais ces plans où il y a du sang sont filmés de loin, jamais en gros plan, de sorte que le film s'écarte vraiment totalement de la réalité.

• *Par ailleurs, avez-vous vu* Flesh Gordon *?*

• Non, je n'ai pas osé le visionner ! (rires), quand ce film sera terminé, j'irai sans doute le voir, mais pour l'instant, je n'en ai pas le courage (rires)...

• *Il y a donc des effets spéciaux dans votre film, on a vu dans les rushes des hommes-faucons...*





Des costumes et décors flamboyants pour une nouvelle et ambitieuse adaptation cinématographique du chef-d'œuvre d'Alex Raymond.

« Un film absolument et totalement différent »

• Oui, mais vous n'avez vu que des plans de travail où tout n'est pas encore monté et où l'on n'aperçoit donc que quelques « hawkmen » : dans le film, on verra des centaines, voire des milliers d'hommes-faucons voler, toute une armée en fait. Cela sera fait par des trucages optiques : on en filme 1, 2, 3, 4, 5, 10, 20, puis on rajoute des miniatures, etc.

• *Les effets spéciaux sont réalisés au moyen du « blue-screen » ?*

• Oui. Une autre chose que l'on fait et qui rend **Flash Gordon** différent de tous ces autres films comme **Star Wars** est que l'on crée notre propre ciel qui est différent du ciel terrestre. L'atmosphère n'est pas la même que celle des films tels **Star Trek** où l'on voit l'espace noir, etc. Nous avons vraiment créé des atmosphères totalement originales, de sorte que tous les ciels sont extraordinaires, magnifiques, comme rien de ce qui ait jamais été montré avant, ou du moins que j'aie vu.

• *L'action se situe où ?*

• Tout se déroule dans d'autres galaxies, mais le film commence sur Terre, comme dans la bande dessinée, et à l'époque contemporaine, non pas dans les années 30 ou 40.

• *Puis, ils se dirigent vers une autre planète ?*

• Eh bien, ils partent dans la fusée construite par Zarkov en se libérant d'une « force » qui a capturé la Terre entière, puis ils disparaissent dans l'espace, dans une sorte de « Trou Noir ». Ils arrivent soudainement — car tout se passe très vite — dans une autre galaxie, celle de Mongo qui est donc dominée par Ming, on y voit une multitude de lunes et de planètes qui gravitent, toutes de forme et de taille diverses : il ne s'agit pas d'un monde conventionnel tel le nôtre. Il y a les mondes de Zarboria, Frigéa, etc. chaque empire est contrôlé par une personne et tous ces gens sont bien sûr sous le contrôle de Ming. Toute la planète vit curieusement sous un régime à la fois barbare, mais aussi en partie servi par une technologie extrêmement avancée, un peu comme le régime d'Oran où vous avez des coutumes qui sont assez effrayantes pour nous, mais peut-être pas pour eux : des exécutions pour vol de chevaux, des gens fouettés en public, etc. Il y a donc ces deux aspects en parallèle. D'une certaine manière, Mongo est un monde très médiéval.

• *Pour un tel budet, y a-t-il eu plusieurs équipes de tournage ?*

• Il y a eu une équipe en dehors de la nôtre, qui s'occupait des miniatures et de ce ciel que nous avons créé spécialement pour le film, cela ne fait donc que deux équipes.

• *Quel genre d'expérience ce film fut-il pour vous ?*

• Ce fut fatiguant, mais passionnant, car il s'agissait là d'un monde nouveau pour moi, avant je faisais des films classiques : des films de gangsters ou des comédies, bon marché, sans vraiment *aucun* effet optique. Avec **Flash Gordon**, j'ai donc appris des tas de choses nouvelles, tout un langage, et c'est une des raisons qui m'avaient incité à le réaliser.

• *Quel est le personnage qui vous a le plus intéressé ?*

• Eh bien, je ne veux pas esquiver la question, mais je crois que tous les personnages sont très forts, mémorables. Une des bonnes choses du film est qu'il met davantage l'accent sur les acteurs que sur les effets spéciaux, alors que la plupart des autres films ne pensent qu'aux trucages, aux fusées, etc.

• *La musique que nous avons entendue appartient-elle au film ?*

• Il s'agit d'une partie de la musique. La musique du film fut composée par le groupe de rock Queen ainsi que par le compositeur Howard Blake qui créa celle du film de Ridley Scott **Les Duellistes**. Il y a donc en fait deux musiques différentes dans le film, dont l'une est vraiment du rock !

• *Ce qui est très original pour un film de Science-Fiction !*

• Et j'en suis très heureux, car j'adore le rock : Howard a composé la musique pour les scènes de tension, dramatiques. Je crois que le thème principal, une chanson de rock, est formidable, et j'en suis très content !

• *Queen avait déjà composé des mini-opéras, mais pas encore de thèmes pour des films de SF...*

• Oui, et c'est ce qui est à la fois intéressant pour eux comme pour le film, c'est une chose qui, à la base, rend **Flash Gordon** différent. Des œuvres comme **Star Wars** ou **Superman** ont en général des partitions très orchestrées, et j'ai tendance parfois à les confondre.

• *Le montage est maintenant définitif ?*

• Pas tout à fait, nous attendons encore les effets optiques qui devraient être incorporés dans les plans que vous avez vus, il y a environ 300 plans de trucages, et je n'en ai que 120-150, donc j'en attend encore beaucoup plus et je ne peux pas terminer le montage avant de les avoir vus et de vérifier s'ils sont au point ou non.

• *Mais pensez-vous couper un certain nombre de plans ?*

• Non, voyez-vous les neuf premières bobines sont pratiquement complètes mais les trois dernières, où il y a nombre de scènes importantes, telles les batailles aériennes, les atterrissements des armées volantes sur Mongo, la mort de Ming, etc. ne sont pas encore terminées.

• *De quelle durée sera le film ?*

• Une heure cinquante environ.

• *Dino De Laurentiis fut présent au tournage ?*

• Oui, il était là très souvent.

• *Vous vous êtes bien entendu avec lui ?*

• Nous avons eu nos petites discussions au début (rires), mais nous les avons résolues, et finalement ce fut une collaboration agréable : une chose très bien, lorsque l'on travaille avec quelqu'un comme Dino, c'est que les décisions sont vite prises : vous allez le voir et vous lui dites : « Je veux ça » et il s'arrange pour que ce soit fait tout de suite, et plus il aura confiance en vous, plus vite le film se fera et moins il viendra vous ennuyer. Mais, je serais moi-même très nerveux si j'avais à produire un film d'un tel budget, et je ne le ferai jamais ! (rires). Ce fut difficile au début, car son anglais est limité et le directeur artistique, Danilo Donati, ne parle pas du tout l'anglais, aussi il y eut des problèmes, surtout, avant le tournage, pour bien me faire comprendre de chacun. Mais une fois que débuta le tournage et que le matériel commença à rentrer, tout se passa bien et dans l'ensemble, ce fut une expérience très plaisante.

• *Pensez-vous retravailler avec lui pour la « suite » ?*

• Je ne pense pas, je n'aimerais pas faire une « suite ». Mais je suis trop fatigué pour y penser déjà ! (rires)

• *Avez-vous opéré des modifications au scénario ?*

• J'ai rajouté quelques tirades ça et là, mais j'ai travaillé de près avec le scénariste. C'est un film qui a une apparence très luxueuse. Bien entendu, sur n'importe quelle production à gros budget, il y a toujours du gaspillage, mais je crois que l'argent dépensé pour les décors fut une bonne chose.

• *Pensez-vous que le fait qu'il y ait eu précédemment des œuvres comme* **Superman**, *ou* **Buck Rogers** *nuira à ce film ?*

• Non, car je suis convaincu que **Flash Gordon** est un film absolument et totalement différent. Au début, à sa sortie, on pensera peut-être qu'il se situe dans cette vogue mais je pense que lorsque les gens l'auront vu et commenceront à en parler, beaucoup d'autres iront le voir — du moins je l'espère !

• *Quel genre de film préférez-vous ?*

• J'adore faire des comédies, c'est mon genre favori. Je ne suis pas attiré par des films comme **L'Exorciste** ou **Apocalypse Now**. Je n'aime d'ailleurs pas trop les films prétentieux, je préfère **Dark Star**, des films à petit budget...

• *La comédie est un genre assez difficile...*

• Oui, très. Vous faites de bonnes comédies en France, maintenant, j'ai beaucoup apprécié **Cousin, Cousine**, et **L'Emmerdeur** d'Edouard Molinaro avec Jacques Brel et Lino Ventura : ce dernier préparait un attentat tandis que Brel devait se suicider dans la pièce à côté. Un film vraiment très drôle et extrêmement rapide en dépit du fait qu'il n'y ait que deux personnages.

• *Nous pensons que* **Flash Gordon** *n'incitera pas à la mélancolie ?*

• Oh non ! Mais c'est un film curieux, vous savez, certaines personnes peuvent le prendre très au sérieux tandis que d'autres...

• *Les extraits que nous avons vus nous rappellent vraiment le style des films des années 40...*

• C'est vrai, il est très « démodé » dans un sens, très « innocent », et c'est précisément cette innocence que j'aime dans **Flash Gordon**. C'est un film confiant, et je crois qu'il est nécessaire de faire des films optimistes, particulièrement en ce moment !

Propos recueillis et traduits par ROBERT et ALAIN SCHLOCKOFF.



héros de serials

1. Un chef-d'œuvre de la Bande Dessinée

Si l'écran fantastique a emprunté à la littérature la plupart de ses personnages mythiques (Frankenstein, Dracula, l'Homme invisible, le docteur Jekyll et bien d'autres), il a aussi puisé dans cette autre source féconde qu'est la Bande Dessinée, principalement dans les fertiles années 30, qui virent naître (juste après Buck Rogers paru en 1929) des héros désormais permanents tels Batman, Brick Bradford, Mandrake le magicien, Le Fantôme, Superman, et celui qui nous intéresse spécialement aujourd'hui : Flash Gordon.
Dessiné et imaginé par Alex Raymond, auteur complet en la matière, Flash Gordon, lancé aux U.S.A. en 1934, s'affirma rapidement comme la plus extraordinaire aventure de Science-Fiction par la richesse de ses péripéties, et la meilleure par la qualité de son graphisme. Nous voulons parler, bien sûr, de la lutte entre Gordon et l'Empereur Ming qui, du 7 janvier 1934 au 29 juin 1941, soit un total de 393 planches hebdomadaires, passionna toute l'Amérique, catapultant le personnage au rang des célébrités nationales, ce que devait confirmer Hollywood comme nous le verrons plus loin. Précisons tout de suite que cette inégalable bande dessinée parut en France dans l'hebdomadaire Robinson, à partir de 1936, sous le nom de Guy l'Eclair, mais en une version tronquée où le format des dessins n'était pas respecté et où manquaient de nombreuses planches. La guerre nous empêcha d'en connaître la deuxième moitié ; il nous fallut attendre la récente réédition intégrale des Editions Serg pour connaître enfin « Flash Gordon » dans toute sa splendeur picturale, amoindrie cependant par l'absence de la couleur.
Pour nous conter les aventures de trois Terriens — Gordon, sa fiancée Dale Arden et un savant, le Professeur Zarkov — sur la planète Mongo où ils affrontent le tyrannique Ming, sorte de Fu-Manchu encore plus cruel, plus ambitieux et doté d'armes scientifiques des plus destructrices, Alex Raymond ne s'est pas contenté d'aligner les péripéties ; il a donné à son œuvre une base solide en créant un véritable Monde. En effet, la planète Mongo nous est décrite en détail, avec son gouvernement (le dictateur Ming et sa clique de militaires), ses rebelles (symbolisés par le prince Barin), sa majorité silencieuse (le peuple opprimé, qui finit par apporter une aide de plus en plus efficace à Gordon libérateur-messie, vrai Robin des Bois interplanétaire), ses différentes races (ici, l'imagination de Raymond s'en donne à cœur-joie : hommes-faucons, hommes-lions, peuplades préhistoriques, hommes-singes, hommes-poissons), ses animaux (là aussi, le fantastique s'épanouit, avec ses monstres géants aux formes incroyables, ses bicéphales, tigres cornus, éléphants à deux trompes, etc.), ses climats et sa géographie (déserts de sable, déserts de glace, jungles luxuriantes, montagnes déchiquetées) ; bref, c'est tout un univers qui vit sous le crayon — ou sous la plume — d'Alex Raymond qui demeure, avec Harold Foster et Burne Hogarth, l'un des Trois Grands de la Bande Dessinée américaine.
Dans le cadre de cet article, nous ne pouvons pénétrer davantage dans les détails qui font de « Flash Gordon » *LE* chef-d'œuvre de la Bande Dessinée de Science-Fiction ; il nous faut pourtant souligner combien ses personnages sont solidement campés, définis et catalogués ; ce ne sont pas les marionnettes stéréotypées et sans consistance de la grande majorité des bandes dessinées, mais au contraire de vrais êtres de chair et de sang mûs par leurs sentiments, où l'amour, l'amitié et la haine s'interpénètrent fréquemment, motivant la plupart de leurs actes. Alex Raymond nous a présenté les héros mâles les plus virils, aux splendides corps d'athlètes, tandis que ses personnages féminins rivalisent de beauté et de sex-appeal : Dale Arden ne compte plus les sculpturales natives de Mongo qui tentent de séduire Flash, à commencer par la ravissante Aura, la propre fille de Ming « passée à la dissidence » en épousant le Prince Barin, premier « résistant » de Mongo au tyrannique Empereur. Quant à ce dernier, Alex Raymond l'a doté d'un faciès squelettique sous un crâne chauve, une moustache et une barbe longues et pointues achevant un portrait synthétisant toute la cruauté et l'implacabilité du personnage.
L'une des qualités majeures d'Alex Raymond est justement la parfaite expressivité des visages de ses « acteurs dessinés » dont on peut tout à loisir admirer la gamme des sentiments grâce à de fréquents gros plans fort judicieusement répartis, à la façon d'un habile montage cinématographique.
Autre atout de poids dans le domaine science-fiction : les armes utilisées par les belligérants, fusées, sous-marins, rayons désintégrateurs et toute une panoplie qui contraste avec les affrontements d'homme à homme où les adversaires manient aussi bien la hache et la massue (épisode préhistorique) que l'épée, l'arc, la lance ou armes à feu diverses. La qualité picturale du graphisme d'Alex Raymond atteignit la perfection après une première cinquantaine de planches où son style évoluait constamment ; il nous a offert alors d'extraordinaires visions d'un monde aux mille aspects délirants : cités futuristes dignes de Metropolis, arbres géants aux troncs tourmentés sur lesquels se dresse la ville de Barin, royaume sous-marin de la Reine Ondine, cavernes sulfureuses et volcaniques des tribus primitives, paysages glacés du royaume de Frigie, rien ne manque pour faire de cette aventure un véritable voyage d'exploration de la planète Mongo où l'impossible n'existe pas !
Terminons en précisant qu'après la mort de Ming, Flash Gordon a affronté d'autres ennemis, d'abord sur la Terre puis à nouveau sur Mongo, mais le souffle de l'épopée n'y était plus. Lorsque Alex Raymond a cessé de l'animer, Flash Gordon a connu alors le sort de la plupart des héros de bandes dessinées qui sombrent dans la banalité ou la médiocrité lorsqu'ils sont repris par d'autres que leur créateur (à de rares exceptions près).

Un champion de natation pour les anciens serials de l'Universal : Buster Crabbe. (Flash Gordon)



2. Les Serials de l'Universal

Flash Gordon fut le premier héros de Science-Fiction de serials puisqu'il naquit cinématographiquement en 1936 sous les sunlights de l'Universal qui consacra à cette occasion le plus important budget jamais alloué pour un film à épisodes : 350 000 dollars. Le succès qui l'accueillit fut si grand et si imprévu que deux autres serials, en 1938 et 1940, devaient suivre : au total 40 épisodes d'une durée générale de 850 minutes, ce qui est, convenons-en, peu banal.
Produit par Henry MacRae, prolifique réalisateur-producteur des serials de la fameuse firme, **Flash Gordon** (1936) fut la seule réalisation signée d'un autre producteur (passé ensuite à la MGM) : Frederic Stephani, également co-scénariste. Les sept premiers de ses treize épisodes suivaient fidèlement le début de la bande dessinée. La planète Mongo fonce vers la Terre ; pour détourner sa trajectoire, le Professeur Zarkov, ainsi que Flash Gordon et Dale Arden qu'une tempête a contraints de sauter en parachute de leur avion en feu et fait atterrir près du laboratoire du savant, prennent place à bord d'une fusée qui atteint la planète menaçante. Là, ils tombent au pouvoir de Ming qui se proclame modestement Empereur de l'Univers, leur assure que la Terre ne sera pas détruite, s'éprend aussitôt de la jolie Dale, condamne les deux terriens à une mort horrible, et c'est le début d'un véritable maëlstrom de péripéties dans la plupart desquelles se retrouve le monde extraordinaire conçu par Alex Raymond. Les hommes-oiseaux, les hommes-lions, les hommes-requins sont là, ainsi que de nombreux monstres : lézards gigantesques, gorille cornu, pieuvre géante, tigron, dragon lance-flammes... Comme dans la bande dessinée, Mongo revit avec ses cités futuristes sillonnées par des véhicules se déplaçant à folle allure sur des routes aériennes surplombant parfois des jungles impénétrables ; avec ses peuplades étranges parmi lesquelles Gordon trouve aussi bien des ennemis que des alliés pour lutter contre le tyrannique souverain ; avec ses combats à coups de fusées cosmiques dotées de rayons désintégrateurs (40 ans avant **Star Wars**, ne l'oublions pas !), bref avec toute sa panoplie de science-fiction délirante autant qu'enthousiasmante. Certes, on ne peut nier que, revues aujourd'hui, ces images animées accusent leur âge, comparées à nos actuelles productions de similaire inspiration (tout comme le nouveau **Superman** écrase de sa magnificence les modestes serials des années 40 consacrés au même personnage), mais on ne peut nier aussi qu'elles restituaient fidèlement, avec les moyens encore limités d'alors, le climat des images fixes d'Alex Raymond. Tout leur mérite, tout l'intérêt rétrospectif que l'on peut encore leur porter sentimentalement, vient surtout de là.
Tous les personnages créés par le génial auteur-dessinateur revivaient sur l'écran : le blond héros Flash Gordon, à la parfaite musculature et aux promptes décisions engendrées par une intelligence à toute épreuve, se battant aussi fougueusement à l'épée ou à poings nus qu'à l'aide de pistolets désintégrateurs, vrai Bayard de l'Espace, ayant les traits un peu fades mais le corps d'athlète de l'ex-champion de natation Buster Crabbe, qui poursuivait à cette occasion la plus prolifique des carrières d'acteur de serials ; Dale Arden, brune chez Raymond, fut incarnée par la blonde Jean Rogers, dont la féminine fragilité et le visage poupin aux expressions effarouchées contrastait conventionnellement avec la mâle prestance de Flash. Quant au cruel Ming, physiquement très conforme à son modèle dessiné, du crâne chauve au

Le redoutable empereur Ming (Charles Middleton) et sa cour.



bouc satanique, il fut magistralement campé par Charles Middleton, de loin le meilleur interprète de toute la série.
Mais les autres personnages de la bande dessinée sont là aussi : le Professeur Zarkov, à qui l'acteur irlandais Frank Shannon prête son visage sévère mais pas assez énergique ; le Prince Barin, joué par Richard Alexander, malheureusement affligé d'un embonpoint qu'Alex Raymond n'a pas prévu ; le Roi Vultan, campé avec autorité et pittoresque par John Lipson ; le Roi Thun, auquel un ex-Tarzan du cinéma muet, James Pierce, donne un relief et une présence physique impressionnantes ; enfin, côté féminin, la Princesse Aura, que Priscilla Lawson interprète avec conviction, aidée par un très beau visage de vamp et un corps de déesse.
Bien entendu, l'un des atouts importants de cette production fut ses effets spéciaux, nombreux et variés, parfois nouveaux ; ils sont dûs à Jerry Ash, pour la photographie, à Norman Drewes et à Eddie Keyes, auteur des monstres animés. Seule, la musique ne fut pas originale, puisqu'empruntée à Max Steiner (**King-Kong**) et à Franz Waxman (**The Bride of Frankenstein**), le procédé étant fréquent d'utiliser des éléments de productions antérieures plus prestigieuses pour ne pas trop grever le budget des serials. Les stock-shots étaient aussi souvent mis à contribution, ce qui ne fut pas le cas pour **Flash Gordon** qui innovait sur tous les plans (costumes, péripéties...). Cependant, Universal tourna certaines séquences se déroulant à l'intérieur de châteaux sur des plateaux où avaient été conservés des décors de **The Bride of Frankenstein**.
Ce premier **Flash Gordon**, très fignolé dans tous ses compartiments, récolta ce qu'il avait semé, c'est-à-dire qu'il fut (juste derrière un film du nouveau rossignol Deanna Durbin) la meilleure recette enregistrée par l'Universal pour la saison. Ce qui motiva la mise en chantier inévitable et immédiate de nouvelles aventures du même héros.
En 1938, naquit **Flash Gordon's Trip to Mars**, réalisé par Ford L. Beebe et Robert Hill, deux grands spécialistes du serial, et dont le script, signé des habituels scénaristes des serials de Beebe : Wyndham Gittens, Norman Hall et Ray Trampe, n'a cette fois plus rien à voir avec les péripéties de la bande dessinée, *bien que l'esprit en soit conservé* de même que tous les protagonistes. Le motif central du drame est une certaine Lampe à Nitron que des savants captifs et esclaves de Ming ont mis au point pour le compte du redoutable dictateur interplanétaire. Ce dernier utilise l'invention diabolique pour capter l'oxygène indispensable à la vie de la Terre et provoquer des cataclysmes en chaîne : après avoir annexé Mars, c'est à notre planète qu'il s'attaque, notamment à l'aide d'un mystérieux rayon. Voilà pourquoi Gordon, Dale et Zarkov s'embarquent de toute urgence à destination de Mars pour y détruire Ming. Quinze épisodes seront nécessaires avant que le vilain soit désintégré (croit-on), au cours desquels Flash rencontrera les curieux hommes d'argile et leur cruelle Reine Azura, détentrice d'un pouvoir magique procuré par un saphir blanc. Les hommes d'argile ne sont autres que des victimes de sa magie, à savoir des hommes dont la chair s'est métamorphosée en argile. Il y a aussi les hommes-arbres, ennemis mortels des hommes d'argile et partisans de Ming, mais Gordon réussira finalement à mettre de l'ordre dans ce chaos, libérant les êtres argileux de leur malédiction après s'être emparé d'Azura. Bien entendu, les fusées et les monstres géants ne sont point absents, de même que nous retrouvons tous les personnages du serial primitif interprétés par les mêmes acteurs. Seule, la Princesse Aura, fille de Ming, manque à l'appel, remplacée ici par la Reine Azura, que joue la charmante Beatrice Roberts.
L'équipe technique est identique (photo, effets spéciaux) ; la réalisation de Ford Beebe et Bob Hill met l'accent sur l'action dans la plus pure tradition des serials, c'est-à-dire sans trop s'embarrasser de la psychologie des personnages. Un œil exercé peut reconnaître dans ce second serial des emprunts discrets au premier.
Nous devons signaler un fait curieux à propos de ce Flash Gordon-2 : il parut au début de 1938. Or, le 30 octobre de la même année, eut lieu la fameuse émission radiophonique d'Orson Welles basée sur « La guerre des Mondes ». Pour tirer quelque profit de l'émotion collective qu'elle provoqua, l'Universal édita dès Novembre une version condensée (100 minutes) de **Flash Gordon's Trip to Mars** qu'elle intitula **Mars attack the World**, titre évoquant irrésistiblement l'œuvre célèbre d'Herbert-Georges Wells. Petite astuce commerciale des marchands de pel-

licule à laquelle se laissent parfois prendre les spectateurs qui, se fiant uniquement au titre, croient avoir affaire à un film différent.
En avions-nous fini avec Flash Gordon ? Pas encore, car le sinistre Ming, tel Fantômas ou le monstre de Frankenstein que l'on pense occis à la fin de chaque aventure et qui reviennent toujours en parfaite santé, réapparut inexplicablement, plus vivant et satanique que jamais, dans **Flash Gordon Conquers the Universe** (1940) réalisé à nouveau par Ford L. Beebe, secondé cette fois par Ray Taylor, la photo étant toujours signée Jerry Ash mais le script rédigé par trois des scénaristes du serial initial : George Plymton, Basil Dickey et Barry Shipman. Nos héros sont ici aux prises avec l'énigme de la Mort Rouge, une maladie nouvelle qui fait soudain des ravages sur la Terre. Bien entendu, Gordon reconnaît là le travail néfaste de son mortel ennemi de Mongo, qui pollue notre atmosphère pour débarquer ensuite sur notre sol en conquérant. Flash Gordon prend alors place dans une fusée du Professeur Zarkov, toujours accompagné de la douce et fidèle Dale Arden ; ils atterrissent (?) une fois de plus sur Mongo et à travers douze nouveaux épisodes, nous promènent dans des mondes étranges comme le royaume glacé de Frigie. Les péripéties se multiplient, toujours aussi variées sinon inédites ; il y a des combats de fusées, des monstres géants, des robots, une éruption volcanique, une avalanche, une inondation, un piège électrique, des gaz mortels et moult explosions et bombardements. La seule peuplade étrange rencontrée ici est celle des hommes de pierre, auxquels Flash et ses amis n'échapperont qu'avec peine.
Ce troisième volet du tryptique est peut-être le plus soigné, mais il est desservi par la répétition de maintes situations exploitées dans les deux autres. Ses décors sont parfois à la limite du surréalisme (la forêt pétrifiée) et l'épisode du royaume de Frigie (directement emprunté aux dessins d'Alex Raymond) est même très pictural, grâce aux stock-shots extraits d'une production Universal de 1930 **The White Hell of Pitz Palu** d'Arnold Fanck et G.W. Pabst. L'interprétation, où l'on retrouve égaux à eux-mêmes Buster Crabbe, Charles Middleton et Frank Shannon (Gordon, Ming et Zarkov) innove dans la distribution féminine. Dale Arden n'a plus les traits de Jean Rogers (alors sous contrat dans un autre studio), mais de Carol Hugues, tandis qu'Aura, fille de Ming, ici retrouvée et inexplicablement absente du serial n° 2 est incarnée par Shirley Deane, aucune de ces actrices ne faisant oublier, par la photogénie comme par le talent, les créatrices originelles de leur rôle respectif. Le Prince Barin aussi change de visage, Richard Alexander ayant cédé sa place à Roland Drew qui lui ressemble, mais en moins volumineux, ce qui ne gâte rien !
Ce dernier serial rassemble en outre, dans des rôles plus effacés, maints habitués des films à épisodes comme Lee Powell (qui fut The Lone Ranger), Ray Mala, Roy Barcroft, vilain d'innombrables westerns, et la belle Anne Gwynne, souvent rencontrée dans les productions d'épouvante de l'Universal. Dernier détail pour la petite histoire : Buster Crabbe, qui s'était fait teindre en blond pour les deux premiers serials, arbore dans le dernier sa véritable chevelure brune, pourtant non conforme à son modèle dessiné.
Tels furent les serials consacrés à Flash Gordon. Ils ont montré la voie de la vraie Science-Fiction, celle qui laisse libre cours à l'imagination la plus débridée, aussi leur pardonnerons-nous leurs naïvetés dont il serait indécent de se gausser. A moins que, dédaignant tout respect dû aux glorieux ancêtres, nous nous moquions par exemple d'un Méliès ! Oui... le nom est lâché : les serials sur Flash Gordon suivent directement la route tracée par l'infortuné Français qui chez nous n'eut jamais de descendance cinématographique.
Ils sont du cinéma à l'état pur, ils annoncent les grandes œuvres de la Science-Fiction qui ne devaient naître que bien plus tard. Cela suffit, à notre avis, pour leur donner le droit de figurer dans l'Histoire du Cinéma, fantastique ou non.

Pierre GIRES

GÉNÉRIQUES DES SERIALS UNIVERSAL SUR FLASH GORDON

FLASH GORDON (1936)

Prod. : Henry Mac Rae. *Réal.* : Frederic Stephani. *Scén.* : Frederic Stephani, George Plympton, Basil Dickey, Barry Shipman et Ella O'Neill. *Photo* : Jerry Ash et Richard Fryer. *Effets spéciaux* : Jerry Ash, Norman Drewes et Eddie Keyes. *Montage* : Saul Goodkind, Edward Todd, Alvin Todd et Louis Salkin. *Décors* : Ralph Berger. *Int.* : Buster Crabbe (Flash Gordon), Jean Rogers (Dale Arden), Charles Middleton (Ming), Priscilla Lawson (Aura), Richard Alexander (Barin), John Lipson (Vultan), James Pierce (Thun), Duke York Jr (Kala), Theodore Lorch (grand prêtre), Earl Laskam (Torch), George Cleveland (Pr Hensley), Frank Shannon (Pr Zarkov), Richard Tucker (Pr Gordon), Muriel Goodspeed (Zona), House Peters Jr (homme-requin), Constantine Romanoff (homme-singe), Bull Montana (homme-singe), Carol Borland, Glenn Strange. *Durée* : 245 minutes. Date de première projection aux U.S.A. : 6 avril 1936 ; version condensée de 80 minutes projetée en France à partir de 1945. Serial en 13 épisodes : 1. — The Planet of Peril. 2. — The Tunnel of Terror. 3. — Captured by Sharkmen. 4. — Battling the Sea Beast. 5. — The Destroying Ray. 6. — Flaming Torture. 7. — Shattering Doom. 8. — Tournament of Death. 9. — Fighting the Fire Dragon. 10. — The Unseen Peril. 11. — In the Claws of the Tigron. 12. — Trapped in the Turret. 13. — Rocketing to Earth.

FLASH GORDON'S TRIP TO MARS (1938)

Prod. : Barney Sarecky. *Réal.* : Ford L. Beebe et Robert Hill. *Scén.* : Wyndham Gittens, Ray Trampe et Norman S. Hall. *Photo* : Jerry Ash. *Effets spéciaux* : Jerry Ash et Norman Drewes. *Montage* : Joseph Olich. *Décors* : Ralph Berger. *Int.* : Buster Crabbe (Flash Gordon), Jean Rogers (Dale Arden), Charles Middleton (Ming), Beatrice Roberts (Azura), Frank Shannon (Pr Zarkov), Richard Alexander (Barin), Montague Shaw (Clay King), Donald Kerr (Happy), Wheeler Oakman (Tarnak). *Durée* : 375 minutes. Date de première projection aux U.S.A. : Mars 1938. Inédit en France. Serial en 15 épisodes : 1. — New Worlds to Conquer. 2. — The Living Dead. 3. — Queen of Magic. 4. — Ancient Ennemies. 5. — The Boomerang. 6. — Tree-Men of Mars. 7. — The Prisoner of Mongo. 8. — The Black Sapphire of Kalu. 9. — Symbol of Death. 10. — Incense of Forgetfulness. 11. — Human Bait. 12. — Ming the Merciless. 13 — The Miracle of Magic. 14. — A Beast at Bay. 15. — An Eye for an Eye.

FLASH GORDON CONQUERS THE UNIVERSE (1940)

Prod. : Henry Mac Rae. *Réal.* : Ford L. Beebe et Ray Taylor. *Scén.* : George Plympton, Basil Dickey et Barry Shipman. *Photo* : Jerry Ash et William Sickner. *Effets spéciaux* : Jerry Ash. *Décors* : Ralph Berger. *Int.* : Buster Crabbe (Flash Gordon), Carol Hugues (Dale Arden), Charles Middleton (Ming), Shirley Deane (Aura), Frank Shannon (Pr Zarkov), Anne Gwynne (Sonja), Roland Drew (Barin), Victor Zimmerman (Tong), Don Rowan (Torch), Michael Mark (Karm), Sigmund Nilssen (Korro), Lee Powell (Roka), Edgar Edwards (Turan), Ben Taggart (Lupi), Harry Bradley (Kiddish), Lulli Deste (Fria), Donald Curtis (Ronald), John Hamilton (Pr Gordon), Herbert Rawlinson (Pr Froman), Ray Mala (Prince). *Durée* : 230 minutes. Date de première projection aux U.S.A. : Avril 1940. Inédit en France. Serial en 12 épisodes : 1. — The Purple Death. 2. — Freezing Torture. 3. — Walking Bombs. 4. — The Destroying Ray. 5. — The Palace of Peril. 6. — Flaming Death. 7. — Land of the Dead. 8. — The Fiery Abyss. 9. — The Pools of Peril. 10. — The Death Mist. 11. — Stark Treachery. 12. — Doom of the Dictator.



La femme au fouet (« Flash Gordon 80 »)

Les principaux artisans de la Saga

ALEX RAYMOND (1909-1956)

• Après avoir, faute de mieux, commencé de gagner sa vie comme employé de bureau, Alexander Raymond, qui manifesta dès son plus jeune âge des dispositions certaines pour le dessin, trouva enfin sa voie et se lança dans la carrière désirée au début des années 30, en devenant d'abord l'assistant de deux frères eux-mêmes déjà connus dans le monde restreint des auteurs de Bandes Dessinées : Chic Young, « père » de Blondie, et Lyman Young, créateur de Richard-le-Téméraire (Tim Tyler).
Mais Raymond voulait voler de ses propres ailes et en 1933 il commença ce qui allait être l'œuvre de sa vie, la plus longue et aussi la meilleure, sur le double plan de l'idée et des dessins : les aventures d'un Terrien sur une autre planète, thème tout simple auquel Raymond allait apporter un souffle nouveau et une incroyable vitalité en y adjoignant le concept de la lutte éternelle du Bien contre le Mal, des opprimés contre les oppresseurs, de l'esclavage contre la liberté, le tout enrobé de personnages et d'animaux plus fantastiques les uns que les autres, en résumé du jamais vu dans le domaine encore balbutiant de la Bande Dessinée. Ce Terrien, il le baptisa Flash Gordon.
L'année mémorable pour le jeune Raymond est 1934 où son talent éclate avec trois séries demeurées classiques aujourd'hui encore : Flash Gordon, Jungle-Jim et Secret-Agent X-9. Le grand auteur de romans policiers Dashiell Hammett est le scénariste de X-9, mais pour Flash Gordon et Jungle-Jim, Raymond cumule les talents de dessinateur et d'inventeur de l'histoire, s'avérant d'emblée un auteur complet à la fécondité créatrice exceptionnelle. Avec Flash Gordon, il se hisse incontestablement au niveau des plus grands maîtres de la Science-Fiction, de H.G. Wells à Jules Verne qui auraient, parions-le, bien aimé l'avoir comme illustrateur de leurs romans d'anticipation. Dix années durant, Alex Raymond se consacrera à Gordon et à Jungle-Jim ; il devra par contre, faute de temps, abandonner rapidement X-9.
La renommée cinématographique viendra peu après, ses trois héros étant portés à l'écran presque simultanément, tous trois dans des serials de l'Universal, et tous trois (au moins une fois) par le réalisateur Ford L. Beebe. En effet, après **Flash Gordon** (1936), **Jungle-Jim** devint un serial réalisé par Ford L. Beebe et Cliff Smith en 1937 et **Secret Agent X-9** un autre serial avec Scott Kolk (même année, mêmes réalisateurs). Plus tard, X-9 aura les traits de Lloyd Bridges dans un second serial réalisé en 1945 par Ray Taylor et Lewis Collins, tandis que Jungle-Jim ressuscitera de 1948 à 1955 dans 16 films interprétés par Johnny Weissmuller.
En 1937, Alex Raymond publie son seul roman : « Flash Gordon in the caverns of Mongo » (inédit en France) qui diffère totalement des péripéties imaginées dans la Bande Dessinée, roman dont certains lui ont contesté la paternité sans pouvoir en apporter la preuve.
Après une interruption causée par sa mobilisation comme capitaine de réserve dans l'U.S. Navy, Alex Raymond crée en 1946 un quatrième et dernier personnage promu à une grande popularité : le détective à lunettes Rip Kirby, qui à ce jour n'a pas encore eu les honneurs de l'écran. Alternant la Bande Dessinée, la création d'affiches et l'illustration de livres, Alex Raymond, qui fut pendant deux ans président de la National Cartoonist Society, trouve une mort brutale le 6 septembre 1956 au volant d'une voiture de sport qu'il essayait.

FORD L. BEEBE

• S'il est un homme qui a bien mérité du film d'aventures en général et du serial en particulier, c'est justement Ford L. Beebe, auteur de plus de cent scénarios qu'il n'a pas réalisés, réalisateur de presque autant d'autres films qu'il n'a pas écrits, sans compter ceux pour lesquels il fut à la fois scénariste et réalisateur. Parmi ses travaux de metteur en scène, deux douzaines de serials, entre 1932 et 1942, portent sa signature, ce qui est un record d'autant plus remarquable que la qualité a presque toujours été digne de la quantité. Né en 1888, Beebe se signala dès 1916, année où son premier script **A Youth of Fortune** fut accepté et réalisé par Otis Turner. Pendant toute la période muette, il signa ainsi plusieurs douzaines de scénarios, écrivant des scripts pour la plupart des cow-boys d'Hollywood. Avec le parlant, vint enfin en 1931 l'occasion de passer à la mise en scène, et ce fut justement pour un serial de la Mascot Pictures : **Shadow of the Eagle** (dont il fut aussi l'un des co-scénaristes), premier serial d'un jeune acteur déjà spécialisé dans le film d'action : John Wayne. Beebe signa seul cet essai concluant, quoique Reeves B. Eason en ait tourné quelques séquences. On sait que la plupart des serials parlants furent co-signés par deux réalisateurs : l'un tournant les scènes en studio, l'autre plus spécialisé dans les extérieurs et les cascades avec les stunt-men.
Le second serial de Beebe fut une version du **Dernier des Mohicans** (co-réalisateur : Reeves Eason) où il dirigea deux grands noms de l'époque : Harry Carey et Edwina Booth, vedettes du récent et sensationnel **Trader Horn**. A présent lancé comme réalisateur, Beebe ne cessera plus de tourner des films d'action et surtout, avons-nous dit, des serials. C'est à lui que revint l'honneur de porter à l'écran les trois héros d'Alex Raymond : **Secret Agent X-9** (co-r. : Cliff Smith — 1937) où s'affirmaient deux excellents vilains : Lon Chaney Jr et Henry Brandon ; **Jungle-Jim** (1937, co-r. : Cliff Smith) chef-d'œuvre du film de jungle aux extraordinaires séquences animales, et enfin **Flash Gordon** dont il co-signa les deuxième et troisième serials en 1938 et 1940. Soulignons ici que chacun de ces films restitue fidèlement le monde d'Alex Raymond. Les serials de Beebe produits chez Universal abordent tous les chapitres de l'Histoire du Film d'Aventures : on y trouve surtout maintes autres transpositions de bandes dessinées comme : **Ace Drummond** (co-r. : Cliff Smith — 1936) avec John King, **Red Barry** (co-r. : Alan James — 1938) avec Buster Crabbe, de même que **Buck Rogers** (co-r. : Saül Goodkind — 1939). Outre les **Flash Gordon** et **Buck Rogers**, il dirigea aussi **The Phantom Creeps** (co-r. : Saul Goodking — 1939) avec Bela Lugosi et un robot géant : **The Green Hornet** (co-r. : Ray Taylor — 1940) et **The Green Hornet Strikes Again** (co-r. : John Rawlins — 1940), deux aventures mêlées d'éléments de fiction scientifique ; **Sky Raiders** (co-r. : Ray Taylor — 1941) et **Sea Raiders** (idem) deux autres productions où l'espionnage et les armes secrètes diaboliques sont intimement amalgamées.
Les serials étant abandonnés chez l'Universal, Beebe revint à la réalisation solitaire de longs métrages normaux où l'Aventure, le Mystère et le Fantastique se succèdent allègrement : **Night Monster** (1942) avec Bela Lugosi et Lionel Atwill ; **Invisible Man's Revenge** (1944) avec John Hall, Cale Sondergaard et John Carradine ; **Enter Arsene Lupin** (1944) avec Charles Korvin, Gale Sondergaard et J. Carrol Naish ; enfin, il produit **Son of Dracula** que réalise l'émigré Robert Siodmak, dirige une comédie avec la petite Gloria Jean, **Easy to look at** et quitte définitivement l'Universal où il avait réalisé en 1943 un dernier western **Frontier Badmen** avec Lon Chaney Jr et Diana Barrymore. Sans être crédité au générique, il avait aussi dirigé les scènes de batailles de plusieurs grandes productions de l'Universal comme **Arabian Nights (Les mille et Une nuits)** ou **Tower of London (La Tour de Londres)**.
Dans les dernières années 40, Beebe tourne de petits westerns pour Monogram ou Lippert Productions. Après quoi la Monogram lui confia la mise en scène des douze films de la série **Bomba, the Jungle Boy (Bomba, fils de la jungle)**, dont le juvénile héros fut Johnny Sheffield, ex-fils de Tarzan-Weissmuller. De 1949 à 1955, Beebe se consacra uniquement à cette série dont il écrivit aussi la plupart des scripts et produisit même les quatre derniers. Les **Bomba** utilisèrent comme stock-shots les séquences animales extraites de **Africa Speaks (L'Afrique vous parle)** sensationnel documentaire de Walter Futter et Paul Hoefler (1930), déjà maintes fois pillé par les B-Pictures hollywoodiens, notamment pour ses spectaculaires combats d'animaux. Malgré l'âge trop tendre de son héros, sorte de succédané de Tarzan mollement campé par Sheffield, certains de ces films ne manquent pas de qualités, notamment **The Lion Hunters (Bomba contre les chasseurs de lions)**, où l'utilisation des fauves était excellente comme dans un serial de l'Universal ; **Safari Drums (Bomba, vengeur de la jungle)**, comportant un extraordinaire combat entre un lion et un tigre, et **The Lost Volcano (Bomba dans le volcan en feu)** où le déchaînement des éléments naturels est très réaliste.
Ayant atteint près de 70 ans, Ford Beebe, après avoir écrit un ultime script de western : **King of the Wild Stallions**, que devait réaliser R.G. Springsteen en 1959, se retira dans son ranch d'Elsinore, dans la montagne californienne, où il a mené depuis lors une tout autre existence loin de cet Hollywood qu'il a tant servi.

BUSTER CRABBE

• En 1932, la MGM sélectionna plusieurs jeunes acteurs athlétiques pour choisir celui qui allait devenir le premier Tarzan du cinéma parlant : l'heureux élu, Johnny Weissmuller, devait être effectivement le meilleur de tous les interprètes du personnage d'Edgar Rice Burroughs. Mais deux des autres candidats non retenus devaient à leur tour, un peu plus tard, incarner Tarzan : il s'agit d'Herman Brix et de Buster Crabbe.
Comme Weissmuller, Buster Crabbe vint à l'écran auréolé de ses exploits sportifs : champion de natation, il fit partie de l'équipe des U.S.A. aux Jeux Olympiques de 1928 et 1932, remportant en 1932 une médaille d'or pour le 400 mètres nage libre.
Né le 7 février 1908, il débuta à l'écran anonymement comme doublure de Joel MacCrea dans : **The Most Dangerous Game (Les chasses du comte Zaroff)**, puis après un bout d'essai infructueux à la Metro, reçut de Paramount l'offre d'incarner un succédané de Tarzan dans **King of the Jungle (Kaspa, fils de la brousse)** de Bruce Humberstone et Max Marcin (1933), adaptation d'un roman de Charles Thurley Stoneham, mettant en scène un homme élevé parmi les lions et confronté à la civilisation, le tout s'achevant par une grandiose séquence de l'incendie d'un cirque. La belle stature du jeune nageur fut très remarquée et il fut aussitôt sollicité par le producteur Sol Lesser pour être Tarzan dans le serial que réalisa la même année Robert Hill : **Tarzan the Fearless (Tarzan l'intrépide)**, dont nous n'avons pu voir en France qu'une version condensée qui nous parut bien fade, comparée aux deux premiers films du grand Weissmuller édités par la MGM.
Mais Buster Crabbe était désormais lancé ; il allait, en une trentaine d'années, paraître dans plus de cent films d'aventures, presque tous westerns, policiers ou films « de jungle », avec des incursions très remarquées dans la Science-Fiction.
Comme beaucoup d'acteurs de films d'action, il allait alterner les rôles principaux et secondaires : après ce doublé exotique et toujours en 1933, il participa à trois westerns réalisés par Henry Hathaway dont la vedette était Randolph Scott : **Man of the Forest**, **To the Last Man** et **The Thundering Herd**. Après quelques rôles divers il fut contacté par Universal pour un bout d'essai destiné à découvrir l'interprète idéal du personnage de Flash Gordon que cette firme



s'apprêtait à porter à l'écran sous forme de serial. On devine la suite : non seulement Buster Crabbe fut choisi, mais encore il allait devenir très populaire grâce à ce seul rôle qu'il devait tenir dans les trois serials consacrés au même héros de bande dessinée. Buster Crabbe fut bien le n° 1 des acteurs de serials des années 30, célébrité concrétisée par une étoile dorée au fronton du Grauman's Chinese Theater, toujours visible aujourd'hui. Toujours chez Universal, il fut, entre deux **Flash Gordon**, le héros de deux autres serials de Ford L. Beebe : **Red Barry** (1938) d'après la bande dessinée de Wild Gould, où le fameux détective affronte de redoutables hors-la-loi asiatiques, et **Buck Rogers** (1939), adaptant cette fois le personnage dessiné par Dick Calkins, aventures futuristes qui se terminent par une véritable guerre interplanétaire.

Dans cette même période (1936-1940) où il tenait la tête au box-office des serials, Buster Crabbe tourna dans d'autres productions, toutes chez Paramount, où il n'était pas la vedette principale, incarnant même parfois des vilains.

A partir de 1941 et jusqu'en 1946, Buster Crabbe va travailler exclusivement pour PRC (Producers Releasing Corporation), firme de troisième ordre cantonnée dans les westerns et les films de jungle à petit budget, réserve inépuisable de B-Pictures parmi lesquels, parfois, se révélait une bonne surprise, mais aussi d'affligeants navets comme **Nabonga** de Sam Newfield (1944) que nous eûmes l'infortune de voir. Parmi les 40 films tournés par Buster Crabbe pour PRC, citons **The Jungle Man (L'homme de la jungle)** de Harry Fraser (1941) où il incarnait un médecin travaillant à la fabrication d'un remède contre les fièvres tropicales ; **Jungle Siren** de Al Herman (1942) où il combattait les Nazis aidé par une belle sauvageonne ; **Swamp Pire (Les marais en feu)** de William Pine (1946) où, sur un script de Daniel Mainwering, Crabbe est le méchant face au bon Johnny Weissmuller (dans le seul film exotique où ce dernier n'incarne ni Tarzan, ni Jungle Jim) ; mais la presque totalité des films qu'il tourna pour PRC furent des westerns, la plupart signés de Sam Newfield sous différents patronymes (Peter Stewart ou Sherman Scott) notamment une série consacrée à Billy le Kid, abusivement représenté comme un redresseur de torts à la Hopalong Cassidy. Que dire d'autre de cette période où l'ex-vedette des serials UNiversal sombra dans une médiocrité dont il semblait ne plus pouvoir émerger ?

Marié depuis 1933 à Virginia Held, Buster Crabbe ne limita pas ses activités au seul cinéma, utilisant ses capacités physiques de nageur olympique dans des « water-shows » (où devait plus tard s'illustrer Esther Williams) dont un à l'Exposition de New York en 1939 où Johnny Weissmuller et Eleanor Holm étaient ses partenaires. Crabbe posséda même son propre spectacle nautique qu'il promena durant des années à travers les Etats-Unis.

Quittant enfin la PRC, Crabbe fut engagé par la Columbia pour incarner Magua dans **The Last of the Redmen** de George Sherman (1947), première version en couleurs du **Dernier des Mohicans**, après quoi cette firme, le jugeant encore en grande forme athlétique malgré la quarantaine, en fit le héros de trois de ses ultimes serials : **The Sea Hound** de Reeves Eason et Mac Wright (1947) le lance à la recherche d'un trésor dans les Mers du Sud en tant que capitaine d'un schooner ; **Pirates of the High Seas** de Spencer Bennet et Thomas Carr (1950), autre série d'aventures semi-maritimes avec pirates sanguinaires ; et enfin **King of the Congo** de Spencer Bennet et Wallace Grissell (1952), classique film de jungle avec fauves, bons indigènes, blancs crapuleux, où, en tant que Thunda, Crabbe rappelle quelque peu le Tarzan qu'il fut vingt ans auparavant. Ce fut là son neuvième et dernier serial.

Ces trois serials sont inédits en France ; par contre, nous avons pu voir **Captive Girl (Captive parmi les fauves)** de William Berke (1950) où Crabbe était encore voué à incarner le méchant face au héros Jungle-Jim-Weissmuller.

Ayant provisoirement abandonné l'écran, Buster Crabbe se tourne vers la télévision et en 1954 vient au Maroc où, sous la direction de Sam Newfield et avec son fils Cuffy (10 ans) comme partenaire, il incarne le **Captain Gallant** de la Légion Etrangère, dont nous avons pu voir en France quelques spécimens. Ayant à plus de 50 ans conservé une étonnante silhouette athlétique, Crabbe consacre alors le meilleur de son temps aux spectacles nautiques ; parfois, il revient devant les caméras, le plus souvent pour un western dirigé par un vieux routier du film d'action. En 1979, ô surprise, Buster Crabbe revient à l'écran dans un suspense de science-fiction : **It Fell from the Sky**, réalisé par Fred Ray, où il incarne un sheriff aux prises avec des mutants-zombies créés par la chute d'un météore sur une petite localité de l'Ouest. Un véritable retour aux sources pour celui qui fut, dans les années 30, le seul acteur populaire du film de science-fiction.

JEAN ROGERS

• Née en 1916, cette blonde actrice au visage de poupée fut surtout une assidue des serials des années 30 ; outre les deux premiers **Flash Gordon**, elle fut l'héroïne en détresse de **Tailspin Tommy in the Great Air Mystery** (Ray Taylor — 1935) ; **Ace Drummond** (Ford Beebe et Cliff Smith — 1936) ; **The Adventures of Frank Merriwell** (Cliff Smith — 1936) ; **Secret Agent X-9** (Beebe et Smith — 1937) : dans toutes ces productions, elle incarnait la sweetheart du héros du titre qui l'arrachait à une mort certaine plusieurs fois à chaque épisode.

Sa carrière ne dura qu'une dizaine d'années, d'abord à l'Universal, puis à la Fox et enfin à la MGM. Parmi ses autres prestations, citons : **Manhattan Moon** (Stuart Walker — 1935) ; **Stormy** (Lew Landers — 1935), son premier rôle en vedette auprès de Noah Beery Jr ; **Conflict** (David Howard — 1936) adaptation d'un roman de Jack London avec John Wayne et War Bond ; **Night Key (Alerte la nuit)** (Lloyd Corrigan — 1937) où elle est la fille de Boris Karloff, inventeur d'un système d'alarme aux mortels rayons ; **Hotel for Woman (Hôtel pour femmes)** (Gregory Ratoff — 1939) début de sa période Fox, film qui lança Linda Darnell ; **Charlie Chan in Panama** (Norman Foster — 1940) avec Sidney Toler ; **Heaven with a Barbed Wire Fence** (Ricardo Cortez) premier film mettant Glenn Ford en vedette ; **Brigham Young, Frontiersman** (Henry Hathaway — 1940) ; **Dr Kildare's Victory** (W.S. Van Dyke — 1941) début de sa période MGM où elle n'aura cependant plus jamais le principal rôle féminin ; **Design for Scandal** (Norman Taurog — 1941) ; **Swing Shift Maisie** (Norman Z. Mac Leod — 1943) ; **Whistling in Brooklyn** (Sylvan Simon — 1943). Après quoi, s'étant mariée, elle renonça à poursuivre sa carrière.

CHARLES MIDDLETON (1879-1949)

• Après avoir travaillé sur les planches, appartenu à des troupes ambulantes de cirque et de théâtre, ce fils du Kentucky commença une prolifique carrière cinématographique en 1927 seulement, soit à l'approche de la cinquantaine. Son physique sec, son visage patibulaire, le vouèrent rapidement aux rôles antipathiques, y compris dans les films comiques comme : **Welcome Danger (Quel phénomène)** de Clyde Bruckman, premier parlant de Harold Lloyd ; **Pack up your Troubles (Les sans-soucis)** de George Marshall — 1932 — avec Laurel et Hardy, où il campe un odieux directeur de l'Assistance Publique ; **Duck soup (Soupe au canard)** de Leo Mac Carey avec les Marx Brothers — 1933 — ; ou **Wiggs of the Cabbage Patch** de Norman Taurog, avec W.C. Fields — 1934 —. Mais Charles Middleton parut surtout dans de nombreux westerns, où il campait aussi bien les hommes de loi véreux, les pères autoritaires, les fermiers vindicatifs ou les hors-la-loi de tous acabits. Citons : **Hopalong Cassidy** de Howard Bretherton, premier film d'une interminable série avec William Boyd ; **Oklahoma Kid (Terreur à l'Ouest)** de Lloyd Bacon avec James Cagney et Humphrey Bogart — 1939 ; **Alleghany Uprising** de William Seiter et **Wyoming Outlaw** de George Sherman, ces deux derniers en 1939 avec John Wayne.

Mais c'est surtout dans le serial que Charles Middleton devait acquérir ses titres de noblesse (?) et s'avérer, en y tenant toujours le principal rôle antipathique, comme l'un des meilleurs vilains hollywoodiens. Ce fut tout d'abord : **The Miracle Rider (Le cavalier Miracle)** d'Armand Schaefer et Reeves Eason — 1935 — seul serial et ultime film de Tom Mix, mélange de western et de science-fiction, où, sous le nom de Zaroff (!!) Middleton essaye de s'approprier un fabuleux explosif : il y a aussi un rayon désintégrateur, un avion téléguidé et autres éléments scientifiques mêlés à de plus conventionnelles aventures chez les Peaux-Rouges. Après ce bon début dans le genre, Middleton devint Ming dans le premier **Flash Gordon** en 1936, personnage qui devait assurer sa renommée et qu'il devait heureusement reprendre dans les deux serials suivants consacrés au même héros d'Alex Raymond, serials dont il fut rappelons-le, le meilleur interprète. Ses autres serials sont notamment : **Dick Tracy Returns** (William Witney et John English — 1938) où il dirige un gang composé de ses cinq fils ; **Daredevils of the Red Circle (Les trois Diables Rouges)** (W. Witney et J. English — 1939) où il excelle en bagnard évadé poursuivant une machiavélique vengeance et **Batman** (Lambert Hyller — 1943).

On le vit aussi dans maintes productions diverses comme : **Destination Unknown** (Tay Garnett — 1932) ; **Show-Boat** (James Whale — 1936) où par exception il était sheriff ; **Stranges Faces** (Errol Taggart — 1938) où il personnifiait Lincoln ; **Grapes of Wrath (Les raisins de la colère)** (John Ford — 1940) ; **The Mystery of Mary Roget** (Phil Rosen — 1942) d'après Edgar Poe, où il dirige un zoo ; **The Black Raven** (Sam Newfield — 1943) ; **Spooks Busters** (William Beaudine — 1946) ; enfin, dans **The Killers (Les tueurs)** de Robert Siodmak (1946) il tient un dernier rôle de vieux fermier.



La première comédie musicale d'épouvante à sketches est une production du spécialiste Milton Subotsky, marquant le retour à l'écran de Vincent Price

Reportage de **Phil Edward** *et* **Alan Jones.**

Décrétant qu'il n'existait pas assez de monstres pour satisfaire les exigences du public, le célèbre auteur fantastique, R. Chetwynd-Hayes, décida, voici trois ans, d'en inventer de nouveaux. Le résultat de son imagination se concrétisa dans un livre intitulé « The Monster Club ». L'idée était très simple. Il suffisait de prendre les monstres connus et aimés de tous, puis de les croiser. Ainsi, les archétypes tels que le Vampire, la Goule et le Loup-Garou devinrent des Werevams, Weregoos [1], Shaddies, Raddies, Mocks, Hymgoos et Shadmocks [2]. Ces deux dernières créatures, d'un aspect plus « humain » que les autres, suscitèrent l'intérêt de Milton Subotsky, l'un des plus anciens producteurs de l'Amicus qui avait déjà eu l'occasion d'utiliser les récits Chetwynd-Hayes pour le film **From Beyond the Grave**. Après l'Amicus et son association avec Max J. Rosenberg, Subotsky s'orienta vers l'adaptation de **The Monster Club**, avec sa nouvelle compagnie Sword and Sorcery Productions. A ses deux histoires favorites, « The Shadmock » et « The Humgoo », il ajouta « Mother Married a Vampire », tirée de « The Cradle Demon », l'anthologie de Chetwynd-Hayes, puis demanda au couple écrivain Edward et Valerie Abraham de rédiger le scénario, le troisième après **Dominique** et **King Crab**.

Par la suite, le manuscrit fut oublié car, selon Subotsky, « c'était un excellent sujet mais je ne voyais tout simplement pas quelle compagnie accepterait de le financer, sachant qu'à cette époque, aucune « maison » ne produisait ce genre de film. Aussi n'abandonnais-je pas ce projet, espérant bien voir un jour sa concrétisation. »

Pendant ce temps, Subotsky et son nouvel associé, Andrew Donally, produisirent **Dominique** qui s'avèra un échec commercial en raison de son label « trop britannique », incompatible avec une carrière internationale. Peu de temps après la rupture qui s'ensuivit, Subotsky se consacra entièrement au financement de son projet favori **Thongor in the Valley of Demons**, (titre donnant toute sa raison d'être au nom de la compagnie Sword and Sorcery [3]), tandis que Donally se rendit aux Etats-Unis pour produire les **Chroniques Martiennes**, série télévisée mise en scène par Michael Anderson, le réalisateur de **Dominique**. (Le nom de Subotsky, crédité au générique en qualité de co-producteur, n'est, en réalité, que courtoisie de la part de Donally).

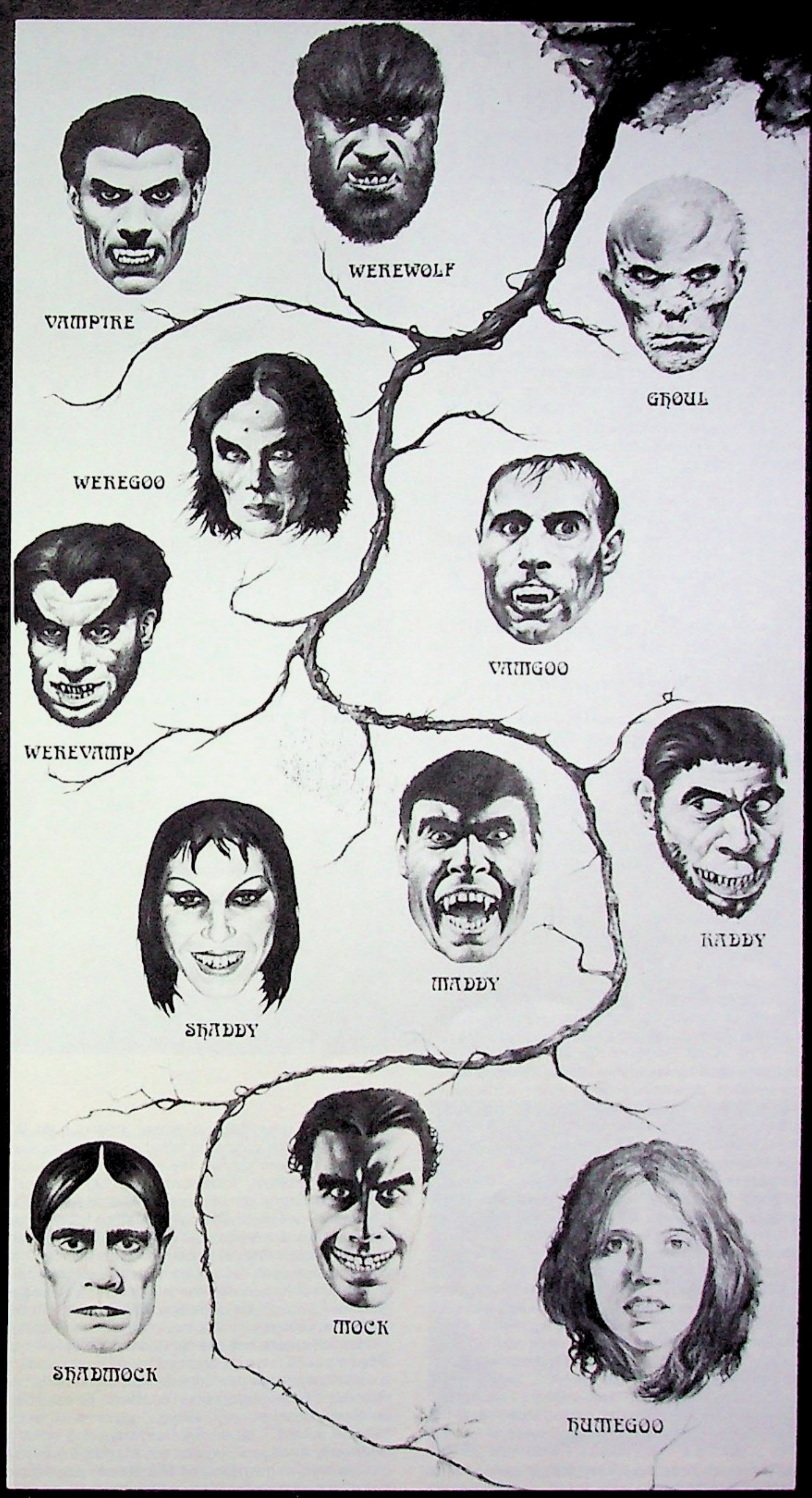
Durant quelques temps, le projet **Thongor** fit mine d'avancer. American International se montra intéressé, mais ce fut United Artists qui annonça finalement la mise en production du film. Six semaines après cette décision, United Artists se rétracta sans fournir la moindre explication. Il semblerait toutefois que le colossal budget alloué à **Heaven's Gate** ait été, en grande partie, responsable de cette résolution.

Subotsky avait consacré énormément de temps et d'énergie à ce projet mais il y avait aussi consacré beaucoup d'argent. Ce qui, ajouté à un autre film avorté (**Timegate** de Jim Danforth), ne put qu'empirer sa situation. Sa carrière comme son moral dépendaient de l'urgente mise en chantier d'une production peu onéreuse. Alors, en essayant parallèlement de recommanditer **Thongor**, il envoya à toute compagnie susceptible d'être intéressée le manuscrit de **The Monster Club** à la réception duquel, Lord Lew Grade, président d'I.T.C., donna son accord et en ordonna, sans plus tarder, le financement, par l'intermédiaire de sa filiale, Jack Gill's Chips Productions.

Initialement, Milton Subotsky pensait confier la mise en scène au co-scénariste Edward Abraham, auteur d'un court métrage pour le British Film Institute en 1962, **The Pit** d'après Edgar Poe, qui avait alors retenu toute son attention ; mais, avec un temps de tournage limité à 24 jours et un budget de 800 000 livres sterling, il fut dans l'obligation de choisir un réalisateur plus expérimenté.

---

1. Association des syllabes anglaises contenues dans les mots « werewolf » (loup-garou), « ghoul » (goule), « vampire » (id.) et dont le croisement est intraduisible.
2. Noms intraduisibles des créatures inventées par R. Chetwynd-Hayes.
3. Sword and Sorcery : littéralement Epée et Sorcellerie. Ces termes font référence à une époque légendaire peuplée de personnages héroïques, de démons et de magiciens (les ingrédients du film **Thongor**).



L'arbre généalogique des « monstres » (dessiné par John Bolton).

Le choix d'un sujet et d'un réalisateur

[redacted]

A quelle époque avez-vous écrit la scénario de **The Monster Club ?**

EDWARD ABRAHAM : Cela remonte à deux ans. Milton Subotsky nous demanda de l'écrire pendant le tournage de **Dominique**. Curieusement, nous avions également écrit **Dominique** deux ans environ avant son tournage.

Travaillez-vous toujours ensemble, Valérie et vous ?

Oui, nous écrivons toujours ensemble. Je tourne de mon côté, principalement pour la télévision. Parmi les choses que nous avons écrites ensemble, ma préférence se porte sur **On the Sixth Day**, un savoureux petit récit fantastique pour la télévision écossaise, qui fut ensuite diffusé sur l'ensemble du pays. Le télé-film était basé sur une histoire de notre crû.

De quelle manière avez-vous adapté le livre « The Monster Club » pour l'écran ?

En ce qui concerne l'histoire du « Shadmock », nous n'avons conservé que l'idée de son sifflement puis nous avons construit le récit à partir de cet élément. Il se pourrait que nous revenions un jour à l'histoire d'origine. Nous avons reçu le script de « Mother Married a Vampire » sur des feuilles dactylographiées juste avant parution et nous y avons apporté autant de transformations que nous l'avions fait pour l'épisode des goules, c'est-à-dire très peu.

Que pensez-vous des histoires de Chetwynd-Hayes ?

C'est admirable. J'adore ses histoires qui sont d'ailleurs très facilement adaptables au cinéma.

Combien de temps avez-vous consacré à l'écriture de ce scénario ?

Pas énormément de temps. Nous comptons habituellement deux mois pour l'écriture plus un mois supplémentaire pour les corrections nécessaires.

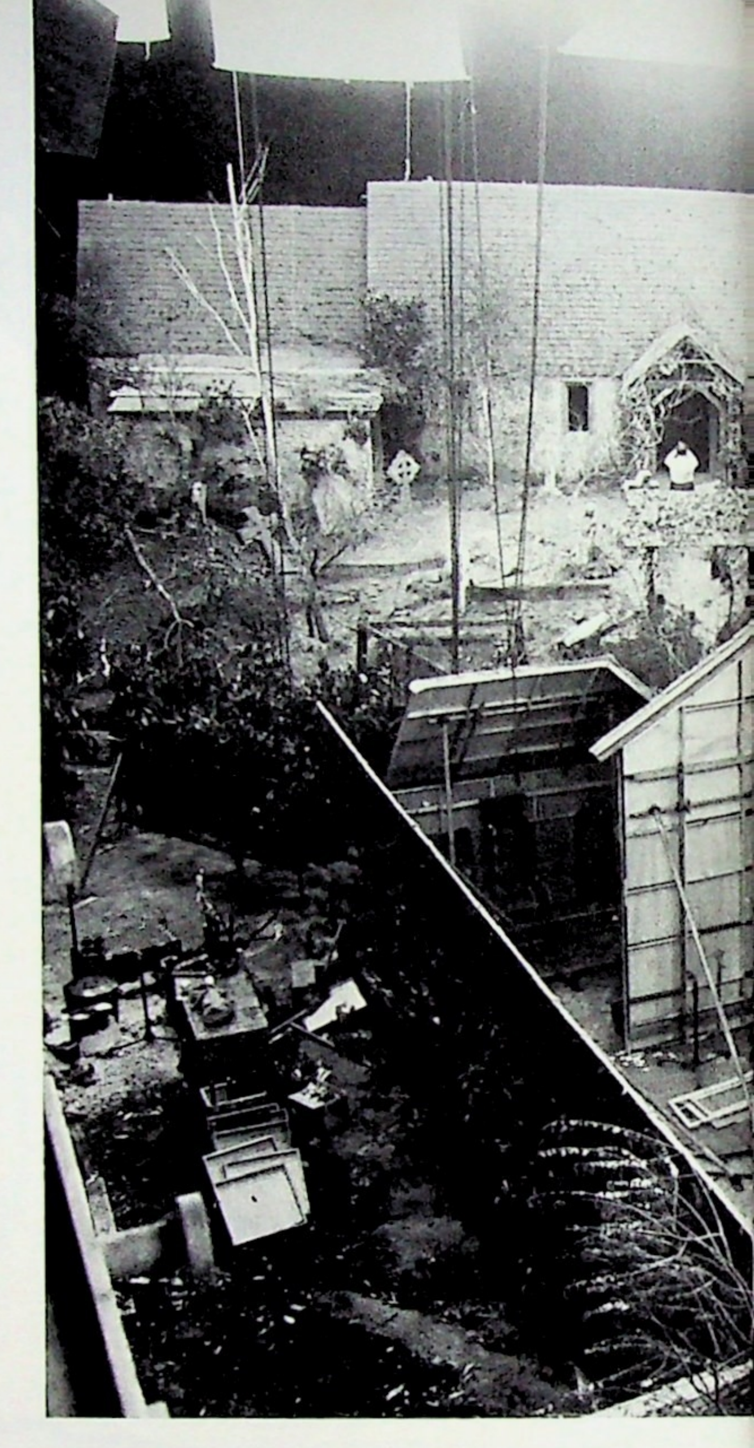
Et depuis **The Monster Club**, *à quoi vous consacrez-vous maintenant ?*

Je travaille, à nouveau pour Milton Subotsky, sur deux autres scénarii adaptés du recueil de nouvelles de Stephen King, « Night Shift ». Nous y avons puisé six histoires. Je pense que le public recherchera toujours ce genre de spectacle à évasion.

Ressentez-vous une attirance particulière pour le fantastique ?

J'aime le fantastique quand il s'agit de quelque chose d'original. Je préfère vraiment la fiction à la réalité, cela vous laisse tellement plus de liberté.

Subotsky finit par se décider pour Roy Ward Baker qui avait déjà tourné pour lui le célèbre **Asylum** :
« En fin de compte, après avoir passé en revue tous les gens avec lesquels j'avais travaillé jusqu'à présent, je n'en retenais plus que deux : Roy Ward Baker et Freddie Francis. Après mûre réflexion, j'estimais Roy vraiment capable de respecter le délai des 24 jours prévus. Je sentais en effet, que Freddie aurait eu besoin d'un peu plus de temps, et je ne pouvais absolument pas me permettre de dépasser le budget. Roy fut ravi de travailler avec moi et nous ne tardîmes pas à former une seule cellule. Nous choisîmes ensemble les gens avec lesquels nous avions déjà collaboré sur les précédents films de l'Amicus. »
La dernière réalisation fantastique de Roy Ward Baker avait été **La légende des sept vampires d'or** pour la Hammer. Tout dernièrement, il avait tourné des émissions pour la télévision et des films publicitaires et industriels pour Phillips Corporation. Sur le plateau de **Danger UXB**, l'une de ces séries télévisées racontant en détail les activités d'une équipe de désobusage durant la seconde guerre mondiale à Londres, Baker fit la connaissance du talentueux directeur de la photographie, Peter Jessop. Ce dernier a effectué les prises de vue de neuf films de Pete Walker, dont **House of Whipcord** et **Frightmare**. Outre sa capacité de travailler dans un délai restreint, Jessop avait acquis, au cours de sa collaboration avec Walker, l'expérience nécessaire pour **The Monster Club**. Il fut donc amené à rendre au récit « The Shadmock » un aspect sombre soutenu par des tons bleu-vert et acajou, à « The Vampire » toute une gamme de coloris pourpres et riches, puis à « The Humgoo » une teinte grisâtre rappelant le noir et blanc.

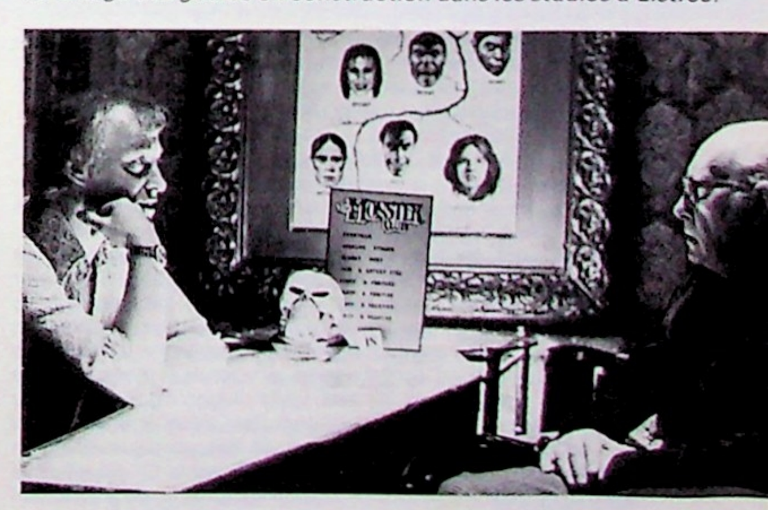


C'est Tony Curtis, fidèle directeur artistique de la plupart des films de l'Amicus et dont le talent consiste à recréer sur un plateau l'atmosphère voulue, même avec un petit budget, qui fut choisi par Subotsky. Une somme de 100 000 livres sterling fut attribuée à Curtis sur l'ensemble du budget de **The Monster Club**. Pour « The Shadmock », il situa les extérieurs à Knebworth House, l'une des plus majestueuses résidences britanniques. Mais le principal décor fut toutefois celui de « Loughville », la bourgade des goules dans « The Humgoo ». Il occupa en effet un plateau entier des studios EMI à Elstree et fut bâti de manière à pouvoir filmer d'endroits multiples afin de rendre aux scènes du village un caractère mouvant et animé. Cette construction nécessita une grande quantité de bois de quarante ans d'âge trouvée dans un chantier local. Les coupes, les installations et les coûteux procédés de vieillissement de ces poutres et planches nécessitèrent, pour ce décor, le travail d'une équipe de trente charpentiers, plâtriers, peintres et électriciens une semaine durant. Il fut décidé de tourner en studios plutôt qu'en extérieurs, lorsque Subotsky eut montré à I.T.C. sa première production Amicus, **City of the Dead**, pour laquelle l'utilisation d'un plateau avait rendu l'effet optimum.

Le village des goules en construction dans les studios d'Elstree.

Roy Ashton, le doyen des maquilleurs de la Hammer, l'Amicus et la Tyburn, fut secondé pour **The Monster Club** par Ernie Gasser.

ROY ASHTON : Nous avons, en fait, été dispensés d'une bonne partie du travail dans la mesure où la plupart des monstres portent des masques. Milton s'était récemment rendu dans une brocante de farces et attrapes où l'on vendait des masques d'une qualité supérieure à ce que l'on trouve habituellement dans les magasins. Ils recouvrent entièrement la tête. Le rôle, minime, du secrétaire du club est tenu par un loup-garou à lunettes. Pour lui, j'ai utilisé le même maquillage que celui d'Oliver Reed dans **La nuit du loup-garou**. Ernie devait recouvrir de poils Pat Roach, (le Dieu Hephaestus dans **Clash of the Titans**), pour la scène de la soirée dansante dans la première histoire. Mais le plus difficile dans le film fut de faire fondre Barbara Kellerman. Nous avons pu effectuer les trois premières étapes, puis avons fait appel aux effets spéciaux pour les trois phases suivantes avec un mannequin de cire. Compte tenu du fait que les monstres se situent principalement en arrière-plan, on ne s'aperçoit pas vraiment qu'ils portent des masques...



Le directeur artistique Tony Curtis (à gauche) sur le plateau en compagnie du réalisateur Roy Ward Baker (à droite).

Un maquilleur fantastique : Roy Ashton

[redacted]

Votre tâche, sur le plateau de **The Monster Club**, *s'est-elle révélée très différente de vos précédentes collaborations aux films de la Hammer ?*

Non, pas vraiment ; on se heurte toujours aux mêmes problèmes. La plupart des films fantastiques utilisent des recettes similaires. Les situations comme les personnages se ressemblent souvent. Les variations notables ne concernent que les loups-garous, les momies, Frankenstein et consorts...

Prenez-vous autant de plaisir à la conception de maquillages pour des films non fantastiques ? Bien que vous ayez participé à beaucoup d'autres réalisations, votre nom reste apparenté aux productions de la Hammer...

Oui, c'est probablement vrai. J'aime bien passer d'un genre à un autre, histoire de changer un peu. Si l'on fait toujours la même chose, on finit par s'en lasser, vous savez. Après une dizaine de films pratiquement identiques, on désire ardemment autre chose. Mais en dépit des mêmes problèmes et inquiétudes qui ressurgissent toujours, c'est extrêmement agréable d'avoir, de temps en temps, à maquiller une jolie femme.

Cela vous plaît-il beaucoup ?

Enormément. J'aime les rendre aussi belles que possible !

La technique du maquillage a-t-elle beaucoup changé ?

Beaucoup, oui. La chimie et les procédés industriels nous sont vraiment d'un grand secours, étant donné le caractère indispensable des matières plastiques et dentaires utilisées maintenant. Je prends les empreintes avec le matériel dentaire et fabrique les dents, les os etc., à partir de produits acryliques.

Il y a eu effectivement une grande évolution dans ce domaine. Lorsque vous vouliez confectionner un nez autrefois, vous deviez utiliser des morceaux de coton et du collodion, puis vous efforcer de faire tenir le tout avec de la colle ou des adhésifs, tandis qu'aujourd'hui, il suffit d'un moulage pré-modelé que l'on applique sur le visage.

C'est un avantage énorme que de savoir dessiner, car cela donne une idée plus juste du travail définitif surtout aux producteurs qui ne savent pas toujours exactement ce qu'ils veulent. Ils ont bien une idée mais sont parfois incapables de l'exprimer clairement, c'est pourquoi je pense que le dessin est primordial.

Comment vous tenez-vous au courant des progrès de l'industrie et de la médecine susceptibles d'aider le maquilleur ?

En fait, j'ai quelques bons camarades. J'ai un étonnant ami dentiste à Sydney, en Australie : Philip Rasmussen. J'ai eu l'occasion de faire sa connaissance par Oliver Reed. Il vint me rendre visite un jour, en compagnie de celui-ci, au laboratoire de Bray. Considérant ce que j'étais en train de faire, il se déclara fort intéressé. Le lendemain, il revint avec un sac rempli de toutes sortes de choses et nous travaillâmes ensemble deux ou trois jours durant lesquels il me montra une quantité de possibilités nouvelles pour mon métier. Depuis, nous entretenons toujours d'excellentes relations.

Je suppose qu'un bon maquilleur doit posséder beaucoup plus de connaissances qu'on ne l'imagine. Vous ne devez rien ignorer de l'anatomie et être au courant de certains aspects de la médecine ?

La plupart des gens qui cherchent à embrasser la carrière de maquilleur ont dans l'idée qu'un bon livre sur le sujet leur apprendra tout en deux mois. Lorsque j'ai débuté dans le métier, il n'était pas question de mettre les pieds dans un studio avant un an. Nous devions auparavant apprendre à couper les cheveux, les coiffer, confectionner postiches et perruques, ce qui ne se conçoit plus de nos jours puisqu'on les loue. Du temps où j'étais à Gainsborough Pictures, c'était moi qui faisais tous les postiches et une grande partie des perruques que l'on voyait sur l'écran. Ce serait difficilement concevable aujourd'hui, car on ne trouve plus de compagnie de production possédant en permanence sa propre « école ». Une équipe réunie sur un film se disperse ensuite. Si l'on pouvait concevoir une « maison », pour s'exprimer ainsi, où l'on garderait les accessoires, le matériel, le personnel..., on pourrait travailler dans de meilleures conditions. Dans la situation actuelle, on ne cesse de tout déménager d'un endroit à un autre.

Il y a vraiment beaucoup à apprendre avant de devenir un « expert en maquillage ». Les capacités d'une quantité de mes confrères se limitent à l'art de maquiller une jolie fille à la mode. Si l'on se dit qualifié, on doit être paré à toute éventualité. Supposons, par exemple, que vous soyez dans le désert avec toute l'équipe et qu'une barbe se déchire..., vous devrez être capable de la réparer. Les personnes d'une telle compétence sont peu nombreuses.

Il faut aussi savoir exactement auprès de qui se renseigner si besoin est, et ne pas être ignorant en ce qui concerne l'anatomie. Lorsque j'allais à la Faculté de Médecine autrefois, j'avais l'habitude d'examiner et de dessiner des systèmes musculaires, vasculaires etc., dont l'étude m'a permis par la suite de reconstituer avec fidélité des fractures et autres blessures saignantes d'une grande crédibilité. La confection des barbes, mousta-



Roy Ashton (à gauche) et Ernie Gasser (à droite) préparant le premier stade du maquillage « fondant » de Barbara Kellerman.

Le résultat final : la destruction de Barbara Kellerman dans l'épisode du « Shadmock ». Pour les derniers plans figurant le visage liquéfiant de l'actrice, un mannequin de cire fut utilisé.





Le film dans le film - une œuvre d'épouvante mise en scène par Stuart Whitman.

ches, sourcils et perruques n'a plus de secret pour moi. En tant que maquilleur, l'idéal est de devenir son propre maître, la personne sur laquelle les producteurs peuvent toujours compter quel que soit le défi à relever !

Il y avait également, pour assister Roy Ashton, Joan Carpenter, une coiffeuse qui avait travaillé dans de nombreux films de l'Amicus y compris **Tales from the Crypt**. Peter Tanner revint faire son travail habituel dans la salle de montage et Ron Frye, qui fut pendant de nombreuses années directeur de production et producteur de la populaire série télévisée **Chapeau Melon et Bottes de Cuir**, devint directeur de production de **The Monster Club**. Ce fut alors que Subotsky prit une décision très importante qui changerait le cours entier du film. En effet, il avait commencé sa carrière à New York vers la fin des années 60 avec deux films de Rock and Roll : **Rock, Rock, Rock** et **Disc Jockey Jamboree**. Puis dans les années 70, après s'être installé à Londres, il produisit à nouveau deux films orientés vers le rock : **It's Trad Dad** et **Just for Fun**. Subotsky décida donc de transformer **The Monster Club** en film semi-musical par l'introduction de plusieurs groupes de rock qui devaient jouer entre les sketches. on ajouta une note de gaieté supplémentaire en présentant une stripteaseuse qui exhibait sa peau et l'enlevait, laissant seulement un squelette, devant une assistance applaudissant à tout rompre. Par la suite plusieurs morceaux de musique classique, soigneusement choisis pour accompagner les sketches les plus sérieux, complétèrent la partition musicale. Graham Walker de l'ATV, producteur de disques réputé fut chargé de superviser la partie musicale de la production. Walker passa en revue de nombreux groupes et prit sous contrat le célèbre guitariste classique John Williams pour interpréter la partition musicale du premier sketch : « The Shadmock ».

Tandis que la production avançait Subotsky renforça l'importance de la musique et des intermèdes, ce qui fait que l'œuvre achevée se situe entre un film fantastique et un spectacle de variétés. Le but de Subotsky était de rendre le film aussi divertissant que possible : une sorte d'expérience audio-visuelle visible par tous.

La réunion des Stars de l'Epouvante

[redacted]



Richard Johnson a le cœur transpercé par Donald Pleasence.

En distribuant les rôles l'idée originale de Subotsky était de réunir les six grandes stars de l'épouvante : Vincent Price, Christopher Lee, Peter Cushing, Donald Pleasence, John Carradine et Klaus Kinski. Cependant Kinski désirait trop d'argent et Lee refusa, voulant se dissocier des films d'horreur qui avaient pourtant fait de lui une vedette. Cushing déclara qu'il n'aimait pas le sujet et refusa les nombreux rôles que Subotsky lui offrait. Toutefois ses trois autres élus acceptèrent. Dans le sketch du « Vampire » Donald Pleasence incarne Pickering, le chef du Bleeny — une brigade de police spéciale qui traque les vampires :

Avez-vous aimé votre participation au film ?

DONALD PLEASENCE : C'était très amusant, oui.

Quelles différences de style remarquez-vous entre Roy Ward Baker et John Carpenter, avec lesquels vous avez travaillé ?

Franchement, c'est une question difficile. Roy Baker et un metteur en scène très expérimenté et je pense qu'à l'instar de John Carpenter il peut respecter les délais de tournage avec beaucoup d'adresse — c'est évident en ce qui concerne le sujet actuel qui est terminé, mais bien sûr ils sont complètement différents. John Carpenter a l'habitude d'utiliser de nouvelles caméras, c'est un véritable homme-orchestre.

Une des remarques que Milton Subotsky me fit — peut-être aimeriez-vous la commenter — fut que le script de vos scènes n'était pas particulièrement écrit dans une veine humoristique et que cependant vous les aviez rendues drôles.

Eh bien, ces scènes devaient être drôles, sinon, cela n'aurait ressemblé à rien : à l'heure actuelle, je pense que tout ce qui a trait aux vampires doit être amusant. Je crois que nous avons découvert cela dans le film de John Badham, où j'incarnais — en compagnie de Laurence Olivier et Frank Langella — le docteur : **Dracula**. Nous avons trouvé que quel que soit l'effort fourni pour prendre ça au sérieux, c'est presque impossible car toutes ces choses sur le sang et je ne bois jamais de vin etc., et qui sont vraiment devenues une plaisanterie, ne cessent de revenir.

***Dracula** vous a-t-il satisfait ?*

Je pense qu'il était excellent : les effets spéciaux étaient prodigieux, ainsi que la mise en scène. J'ai passé de bons moments avec Laurence Olivier, nous avons vécu un tournage fantastique !

John Carradine interprète R. Chetwynd-Hayes dans l'histoire qui relie les trois contes. Au début du film Chetwynd-Hayes erre dans l'arrière ville quand il est attaqué soudainement par Erasmus, le Vampire (Vincent Price). Pour le dédommager de son tribut nutritif, Erasmus l'invite à une boîte de nuit locale, le Monster Club, afin de lui donner des idées en vue d'un prochain livre. C'est au club que Chetwynd-Hayes aperçoit une carte murale généalogique décrivant les nombreux monstres qui vont apparaître dans les trois contes. C'est en fait la première fois que John Carradine et Vincent Price figurent ensemble dans un film d'épouvante.

Vous avez travaillé avec Vincent Price auparavant ?

JOHN CARRADINE. Oui, bien qu'il y ait plus de vingt ans, dans un film intitulé **The Story of Mankind** avec Ronald Colman. Vincent incarnait le Diable et moi Kofu, un Pharaon de l'ancienne Egypte.

Votre collaboration au cinéma a été particulièrement abondante. Combien de films avez-vous tournés ?

C'est mon 460e en 53 ans !

Quand vous êtes-vous rendu à Hollywood pour la première fois ?

En 1927. Initialement j'étais allé à Hollywood pour travailler avec Cecil B. DeMille comme décorateur. J'étais sculpteur à l'époque. Cependant j'ai découvert que ce qu'il désirait vraiment était un architecte. J'ai néanmoins réussi par faire huit films en tant qu'acteur et même un buste de lui !

A quoi ressemblait le travail avec DeMille ?

Je l'aimais beaucoup. Nous nous entendions très bien. C'était un homme qui exigeait la perfection et s'il ne l'obtenait pas il râlait. Il avait les meilleurs acteurs qu'il pouvait trouver et il les laissait faire leur travail. Je ne l'ai jamais vu diriger un acteur, il dirigeait plutôt le mouvement de la caméra.

Les amateurs de fantastique vous connaissent principalement pour votre interprétation du Comte Dracula...

J'ai joué le maître vampire plus que tout autre acteur, je pense. Pour les films Universal (**La maison de Frankenstein** et **La maison de Dracula**) j'ai pris la relève lorsque les producteurs ont estimé que Bela Lugosi était trop âgé pour le rôle. Je leur ai dit que je le ferais à condition qu'ils me permettent d'être maquillé de la façon dont Stoker décrit le Comte dans le livre original : les cheveux blancs et une longue moustache pendante...

Depuis quelques années, Vincent Price a abandonné le cinéma préférant se concentrer sur ses diverses entreprises artistiques et la représentation de son one man show à très grand succès « Oscar Wilde ». **The Monster Club** lui permet d'incarner un vampire pour la première fois dans sa carrière cinématographique. Il campa une fois un vampire dans la série télévisée « F Troop » et similairement à ce rôle, Erasmus est dépeint comme un vampire sans crocs, aux dents rétractables.

Quel effet cela fait-il d'interpréter pour la première fois un vampire ?

VINCENT PRICE : Erasmus est un vampire tellement particulier que je ne le considère pas du tout comme tel. Il ne fait rien de vraiment « vampirique ». J'ai aimé le scénario et me suis beaucoup amusé.

Vous jouez la pièce « Oscar Wilde » depuis trois ans maintenant. Comment arrivez-vous à concilier toutes les autres choses que vous faites ?

Eh bien je n'ai pas tourné de film durant toute la période où j'ai été pris par « Oscar Wilde » qui est à mon avis la meilleure chose que j'aie jamais faite. Je l'ai joué dans 90 villes environ en Amérique et au Canada et après **The Monster Club** je vais m'octroyer quelques vacances à Hawaii et en Australie. C'est un rôle qui donne beaucoup de satisfactions.

Quelle différence représente ce film par rapport à un tournage avec Roger Corman au point de vue délai ?

C'est un délai excellent en dépit du fait que ça représente beaucoup de travail. Je pense qu'à notre époque où des gens pas-




Erasmus le Vampire (Vincent Price) attaque R. Chetwynd Hayes (John Carradine).

sent 18 mois à faire un film qui ressemble à ce qu'ils auraient dû faire en trois jours, le temps imparti est juste. **The Monster Club** sera bénéficiaire parce qu'il n'a pas coûté 20 millions de dollars. Actuellement le prix de revient d'un film est ridicule. Même avec l'escalade des prix ce genre de licence est très préjudiciable à l'industrie, tôt ou tard on devra revenir à une situation plus sérieuse.

Vous êtes toujours sur le plateau, même si l'on n'a pas besoin de vous ?

Quand je fais un film j'aime ça, l'atmosphère, le déroulement complet me fascinent.

Jusqu'au début des années 60 votre carrière s'orientait dans une direction très différente. Puis il y eut **House of Wax** *et* **The Mad Magician**. *Regrettez-vous d'avoir dirigé votre carrière vers les films d'épouvante ?*

Je ne les considère pas du tout comme des films d'épouvante. Sûrement **House of Wax** mais pas les autres qui s'inspiraient de grands écrivains gothiques tels qu'Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Guy de Maupassant, etc. Les récits d'épouvante sont des choses comme **L'étrange créature du Lac Noir**. Mes films étaient des contes gothiques psychologiques.

Comment s'établit votre collaboration avec John Carradine ?

Je le connais depuis des années naturellement. C'est un homme merveilleux, un acteur sérieux doté d'un grand sens de l'humour. Je pense vraiment que nous avons une relation très profonde dans les scènes que nous jouons ensemble.

Comment considérez-vous maintenant les films que vous avez faits avec Roger Corman ?

Quand nous les avons faits, il y a si longtemps, nous sentions tous que c'étaient de bons films. Roger est un homme qui a beaucoup de talent, il savait vraiment monter un film et le faire fonctionner. Il travaillait au plus vite mais avec beaucoup d'imagination. Ce sont vraiment devenus des classiques. Le Musée d'Art Moderne de New York en a fait un festival et je dois dire qu'ils se tiennent très bien. Et bien sûr certains sont terriblement drôles. **Le Corbeau** était une merveilleuse parodie.

Quelles furent les difficultés rencontrées lors de la réalisation de ces films aux budgets si dérisoires et aux temps de tournage très courts ?

Un petit budget ne signifie rien. C'est avec peu de talent qu'il est difficile de travailler. Corman a un énorme talent et vous saviez exactement ce que vous faisiez avec lui. Il amenait ses acteurs à discuter entre eux et il se promenait sur les plateaux avec nous en nous disant ce qu'il voulait qu'il advienne. Cette importance des préparatifs était la clé de sa méthode de travail. N'oubliez pas que les stars de ces films étaient des gens comme Boris Karloff, Basil Rathbone et Peter Lorre. Des personnes qui connaissaient toutes leur métier ; il n'y a que les gens qui ne connaissent pas leur métier qui perdent leur temps.

Comment réussissez-vous à tout faire ? La cuisine, l'art, le théâtre, les films. Cela représente beaucoup de carrières.

Tout dépend de la façon dont vous vous intéressez à votre vie. J'ai beaucoup de chance. Je possède plusieurs cordes à mon arc, en fait j'en ai tellement qu'il m'arrive souvent de trembler un peu ! J'aime travailler dur. Je pense que l'acteur actuel qui touche un million de dollars pour un film et qui se repose les deux années suivantes en ne faisant rien peut perdre la raison à moins de posséder un ranch et d'aimer traire les vaches ou quoi que ce soit. Il se trouve que j'aime travailler.

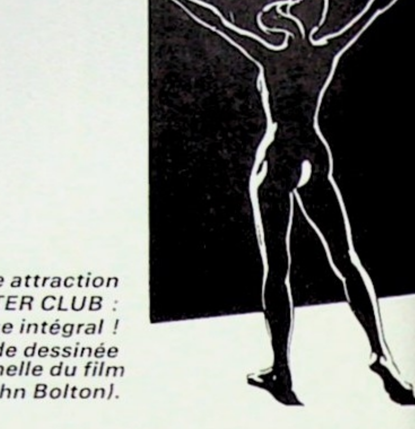
Quels étaient vos rapports avec Boris Karloff ?

Très intimes. Je l'admirais beaucoup en tant que personne et en tant qu'acteur — un homme remarquable. John Carradine et lui ont surmonté des infirmités accidentelles qui gênaient leur travail et ont continué leur carrière. Je n'oublierai jamais un spectacle que je fis avec Boris presque vers la fin de sa vie. C'était le Red Skelton Show à la télévision américaine. Boris ne pouvait marcher et il se trouvait dans son fauteuil roulant en permanence et dans le sketch un monstre devait le pousser pour faire face au public. Au moment de sortir des coulisses, il vit vers moi et me dit : « Tu sais c'est très déprimant pour le public de voir quelqu'un en fauteuil roulant — ils s'apitoient et ce spectacle est censé être une comédie. Ça n'ira pas. Il faut que je marche. » Et il l'a fait. Pendant tout le spectacle il était au supplice mais il garda toujours présent à l'esprit le côté comique du spectacle. Un très grand homme vraiment.

Qu'aimez-vous dans **The Monster Club** ?

C'est un des rares scripts qu'on m'ait offert récemment qui ne soit ni vulgaire ni érotique. Dans de nombreux cas les films qui essaient désespérément d'être modernes sont devenus pornographiques. Cela offusque beaucoup de gens et je pense que le public idéal pour le fantastique ce sont les enfants. Pendant des années j'ai essayé d'amener Michael Carreras à faire un film pour le marché des enfants mais les gens semblaient morts de peur à cette idée. Il y a certes un peu de violence dans **Monster Club** mais c'est une violence drôle, de celle que l'on trouve dans les dessins animés. Le script n'a pas été réécrit, ce qui signifie qu'il est de qualité. Une personne a pris sa décision et non pas trente. Je pense que Milton va avoir un succès fou avec ce film. Je ne vois rien qui y ressemble à part **The Rocky Horror Picture Show**.

Epouvante et Pop Music : un pari audacieux.



La grande attraction du ***MONSTER CLUB*** *: le strip-tease intégral ! (bande dessinée promotionnelle du film réalisée par John Bolton).*

Les trois premiers rôles mis au point, Subotsky distribua les rôles restants. Pour « The Shadmock » il prit l'actrice montante Barbara Kellerman, que l'on verra bientôt dans la prochaine série télévisée : « The House of Hammer ». Simon Ward fut choisi pour interpréter son petit ami intriguant. Il avait travaillé pour Subotsky auparavant dans **Dominique**. Le Shadmock lui-même fut James Laurenson, un acteur classique de la Compagnie Royale de Shakespeare.
Pour le sketch humoristique « Mother Married a vampire », Subotsky choisit Richard Johnson, et il en fut récompensé par une merveilleuse interprétation comique, l'une des meilleures du film ! Au début, Caroline Munro devait jouer sa femme et la mère de Lintom Busotsky. Quand il s'avéra qu'elle n'était pas disponible, ce fut Britt Ekland, que l'on avait précédemment marquée dans **Asylum** qui signa le contrat.
Pour l'épisode « The Humgoo » Subotsky choisit l'Américain Stuart Whitman, afin de ne pas souffrir une nouvelle fois de l'étiquette « trop britannique ». Une nouvelle actrice, Lesley Dunlop devait jouer le Humgoo, le vétéran Patrick Magee incarnant son père.

Le tournage s'est déroulé de façon très calme pendant les trois premières semaines puis il est soudain devenu très mouvementé. Pourquoi ?

MILTON SUBOTSKY : Je pense que nous avons essayé de trop tasser la dernière semaine. Nous avions les deux grandes vedettes et leurs longues scènes de dialogue et Roy voulait en faire le plus possible. En outre il devait filmer en même temps les monstres et les groupes pop. Ce fut une tâche très difficile mais je pense qu'il s'en est admirablement tiré. Nous avons du dépasser un peu le temps de tournage mais nous sommes restés dans les limites de notre budget. Nous n'aurions pas fait un meilleur film si nous avions eu plus de temps.

Quels problèmes avez-vous rencontrés au moment du montage ?

Les mêmes problèmes que ceux rencontrés avec tous mes autres films ; invariablement il y a une chose que je dis à tout metteur en scène que j'emploie : faites-moi des arrêts dans une scène. Des prises d'acteurs ne bougeant pas sont toujours très utiles dans la salle de montage. Un autre problème de montage fut celui du temps. Un délai supplémentaire pour quelques scènes les aurait rendues bien meilleures. On en trouve un bon exemple dans le sketch « Le Humgoo ». Stuart Whitman se fraye un passage parmi les vampires pour atteindre l'église. Nous aurions pu mieux construire la scène en montant différents plans mais le temps alloué était si mince que Roy dut filmer en une fois.

Des trois histoires de **Monster Club** *laquelle vous a donné le plus de difficultés ?*

Je dois dire à nouveau que c'est « The Humgoo ». Mais je savais alors que ça allait être la plus difficile et la plus chère à réaliser. Nous avons dû construire le village entier là où nous prenions le son car les lieux de tournage ne nous auraient pas donné l'atmosphère requise. Les scènes de foule furent un problème également car nous devions trier les vampires en fonction de leur apparence. Des trois histoires ce fut la plus importante et la plus difficile à interpréter. Nous avons eu la chance d'obtenir Lesley Dunlop pour le rôle de Luna, le Humgoo. De même en ce qui concerne James Laurenson qui interprète le Shadmock. Je le voulais depuis des années mais il n'était jamais disponible. A l'origine je l'avais désiré pour le rôle de Robert Powell dans **Asylum**. Le sketch « Le Vampire » fut, ainsi que je m'y attendais, le plus facile à réaliser. Il et toujours facile de faire un pastiche.

Comment furent écrites les chansons du film ?

J'écrivais une chanson pour chaque groupe et ils s'en allaient et écrivaient leurs propres chansons en utilisant le thème que je leur avais donné. Les choses ont changé depuis que j'ai fait



Le groupe de Rock « Night » divertit les invités du ***MONSTER CLUB.***

Rock Rock Rock. Maintenant chaque groupe aime utiliser sa propre composition. Je pense que le film est difficile à classer en raison de la musique. Il est vraiment sans précédent.

Quand on est si éloigné de la date de sortie d'un film il doit être difficile de choisir des groupes rock dont on pense qu'ils seront encore populaires d'ici un an ?

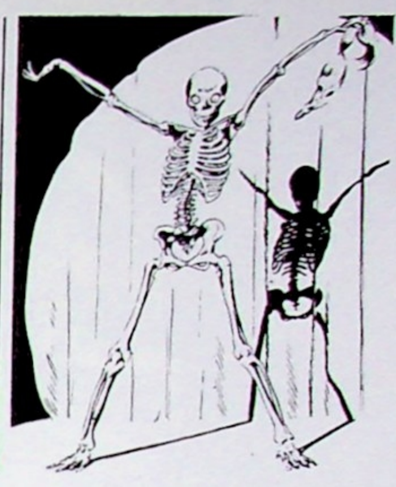
Le milieu de la pop music est si étrange maintenant... il ne cesse de fluctuer. Nous sommes tombés d'accord sur le fait que nous ne devions pas choisir des groupes au nom prestigieux mais des futures vedettes. Ce qui était le plus important c'était les chansons et c'est un domaine où j'ai eu beaucoup d'expérience. N'oubliez pas que j'ai trouvé « Great Balls of fire » pour Jerry Lee Lewis lorsque nous avons fait **Disc Jockey Jamboree** dans les années 60.

Vous avez eu une démarche inhabituelle au commencement du film en sortant une bd promotionnelle. Généralement cela se produit après la sortie du film.

Eh bien je suis un grand fanatique d'illustrés, nous tournions le









Stuart Whitman assailli par une armée de goules.

film juste avant le Festival de Cannes et je n'avais rien de promotionnel à fournir à I.T.C. Pas d'extraits, pas d'affiche — rien. Aussi ai-je pensé qu'un illustré montrerait aux gens ce que j'avais envie de faire pour le film. J'entrai en relation avec Dez Skinn qui avait l'habitude de travailler chez Marvel et John Bolton exécuta la partie artistique. En conséquence Bolton eut la responsabilité de peindre la carte généalogique du film et de faire les dessins utilisés dans le sketch du vampire.

Comment peut-on comparer la réalisation de **The Monster Club** *à celle des films de l'Amicus ?*

J'ai eu plus de liberté pour **The Monster Club** que pour aucun de mes films précédents. I.T.C. fait confiance au producteur et le laisse tranquille et ils m'ont aidé comme aucune compagnie ne l'avait fait. Ils produisent tant de films qu'ils ont une liste de fournisseurs qu'ils vous suggèrent d'utiliser afin d'obtenir des rabais très importants. Nous avons également économisé une fortune en achetant le stock de pellicule avant que Kodak n'augmente ses prix. Ça, ce fut l'idée de Bernard Kingham, l'un des directeurs. Je ne connais aucune autre compagnie qui aurait pu prévoir cela.

Maintenant que le film est achevé, comment vous sentez-vous ?

Epouvantable ! Je suis impatient de faire un autre film. Dès l'instant où vous avez fini un film, vous vous sentez comme mort. Je ne peux attendre le prochain... J'espère qu'il viendra le plus vite possible !

Nous laisserons le mot de la fin à celui par qui tout a commencé : R. CHETWYND-HAYES : D'après ce que j'ai vu du film, Milton tient un succès énorme. L'originalité des idées et la pop music fusionnent de façon admirable. Si bien en fait que Milton m'a déjà interrogé sur **The Monster Club Part 2** !...

Phil Edwards et **Alan Jones**
(Trad. : Philippe Hermier, Gilles Polinien, et Richard Sommermont)



SUPERMAN

SUPERMAN

Un dossier réalisé par
Robert et **Alain Schlockoff**

Voici deux ans, et après des mois de suspense « palpitant » orchestré par une habile publicité, **Superman - le film** avait soudain surgi sur nos écrans.
Dès l'apparition des premières images, précédées d'un somptueux générique, nous découvrîmes alors un excellent film, bénéficiant du soin tout particulier apporté à chacun des stades de sa fabrication (décors-direction artistique - effets spéciaux - musique - réalisation - interprétation, etc.). Grâce à Christopher Reeves, réussissant le véritable tour de force d'insuffler à son personnage toute l'authenticité souhaitée, notre adhésion fut immédiate ; **Superman 1** se révélait une œuvre d'une qualité technique et artistique *exceptionnelles* !
C'est pourquoi, la mise en chantier d'un second épisode décupla notre intérêt : désireux d'aller au-delà de notre surprise initiale, nous avons essayé de pénétrer l'univers de **Superman**, en rencontrant les principaux artisans de ce succès. Nous avons donc interrogé successivement : Zoran Perisic, l'indispensable inventeur du procédé permettant à Superman de voler ; Roy Field, responsable des trucages optiques ; Derek Meddings, chargé de la fabrication des modèles réduits et maquettes ; et enfin Colin Chilvers, superviseur des effets spéciaux.
Bien des questions, en effet, se posaient pour cette « suite », pouvant souffrir de la disparition des très grands techniciens britanniques qui avaient apporté leur immense talent au premier film (Geoffrey Unsworth, directeur de la photo ; John Barry, directeur artistique ; Les Bowie, responsable des mattes).
Nous avons cependant constaté que **Superman 2** a été conçu et préparé dans un même esprit et avec une efficacité identique à celle du précédent épisode : cette fois encore, tout a été mis en œuvre afin de développer l'aspect spectaculaire des nouvelles aventures du super-héros !
Les propos qui suivent ont été recueillis aux studios de Pinewood, que nous avons pu visiter grâce à Quinn Donoghue, lors de la dernière étape de fabrication du film.

entretien avec ZORAN PERISIC

L'HOMME QUI FIT VOLER SUPERMAN

Quels ont été vos débuts dans l'industrie cinématographique ?

Je dirigeais des films de TV : **Captain Cook's Travels**, **The Magic Fountain**, etc., lesquels nécessitaient beaucoup d'effets spéciaux et de scènes d'animation. Auparavant, j'avais été chef-opérateur des effets spéciaux de **2001** : **L'odyssée de l'espace**, en compagnie de Douglas Trumbull. A cette époque, j'étais cameraman pour une importante société industrielle où je faisais de tout, lorsqu'un jour je lus une annonce où l'on recherchait des techniciens pour un film qui se préparait. Lorsque je me suis présenté, on m'a fait signer un contrat pour trois mois, et j'y suis resté deux ans !

Juste après **2001**, de cameraman, je suis devenu assistant-réalisateur pour trois films : j'ai ainsi changé de fonction car ma première ambition avait été d'écrire et de réaliser, et je m'étais dit qu'après **2001** il me serait impossible de trouver un travail aussi passionnant. Il était très créatif dans le sens où l'on avait beaucoup de liberté, et l'on pouvait proposer n'importe quelle idée. Une de celles-ci, que mon équipe et moi-même avions soumise, concernait le slit-scan (*). Je réalisai le premier bout d'essai en couleurs à partir duquel fut construite une caméra spéciale. C'était en fait l'idée de Douglas Trumbull, mais c'est nous qui avions trouvé un moyen de la faire marcher pour un essai que Kubrick vit. Nous fîmes construire ainsi plusieurs machines spécialement pour **2001**, que Kubrick fit détruire une fois le film terminé : il ne voulait pas que les gens les emploient par la suite.

Donc, je devins assistant-réalisateur, puis, entre temps, je reçus une offre de la station de TV anglaise Yorkshire, qui venait de s'ouvrir dans le Nord du pays, pour m'occuper des slits caméras, celles qui filment les trucages, les séquences animées, etc. exactement ce que j'avais fait pour **2001**. Si j'arrivais à faire construire ces caméras, on m'offrait la possibilité de devenir réalisateur. Je me mis donc au travail, j'essayais d'adopter les équipements que nous avions utilisés pour **2001**, et j'arrivai à reconstruire ces caméras, dont je me servis pour la série TV **The Magic Fountain** et pour d'autres films de ce genre...

Quelle fut votre formation technique ?

Cela nous fait remonter bien loin : en Yougoslavie, où je suis né. J'ai étudié dans des universités aussi bien anglaises que yougoslaves, mais à l'époque, j'étais bien davantage intéressé par la mise en scène que par mes études. Il était alors difficile de trouver du travail. Un des premiers films auquel je collaborai fut **The Long Ships**, une production britannique tournée en Yougoslavie. J'étais alors interprète, assistant, un peu de tout, en fait, et étant donné que j'avais quelques connaissances dans le domaine de la photo et de la caméra, j'effectuai certains travaux. Puis il se trouva qu'on cherchait une personne pour être l'assistant du directeur de la photo dans l'équipe qui « filmait le film » — une équipe technique de la tv qui effectuait un reportage sur **The Long Ships**. Le réalisateur de cette émission était Jess Yates, une personne assez connue en G.-B. Or les choses sont parfois curieuses : c'est ce même homme qui m'engagea, des années plus tard, dans les bureaux de la Yorkshire Television...

Avant de vous engager pour **Superman 1**, *les producteurs étaient persuadés qu'il serait très facile de faire voler Christopher Reeves ?*

Oui, j'étais la dernière personne à qui ils aient fait appel, la toute dernière, même ! (rires).

Après mon travail à la tv, je fis des « pubs » et ouvris ma propre compagnie à Londres, qui s'occupait des effets optiques et trucages pour films publicitaires. J'avais alors mon propre — et petit — studio, avec mon équipe technique. Et déjà à l'époque m'était venue cette idée du Zoptic, qui se réalisa plusieurs années après. J'en parlais à plusieurs personnes, qui me répondaient invariablement : « Non, ça ne marchera pas, si c'était le cas, d'autres y auraient pensé avant ! », et moi, durant cette période, je travaillais sur toutes sortes de trucages, les travelling-matte, les choses courantes en fait, mais je ne possédais pas de matériel pour la « front-projection ». Deux personnes seulement en Angleterre possédaient un tel matériel, dont l'une à Pinewood, ici même. En fait, il n'y a pas l'exemple de quelque chose d'aussi bon que la front-projecion, qui est un matériel demandant un équipement très important — que je ne pouvais évidemment pas me permettre à l'époque...

Nous pensions que le front-projection était quelque chose de relativement aisé à effectuer...

Non, ce n'est pas le cas : en réalité, peu de spécialistes excellent même dans le domaine des travelling-mattes, qui sont en général effectués à Los Angeles. Ce fut le cas pour **Superman 1**. La Rank avait un département de travelling-matte, mais il a fermé dès le début du tournage de **Superman**, pour des raisons économiques. Il s'agit là de quelque chose de si compliqué à réaliser que vous ne pouvez pas vous imaginer le travail que nous a demandé par exemple 2001. Les gens qui voient le film disent que c'est bien, mais ils ne savent pas que s'il a pris aussi longtemps pour être terminé, c'est qu'il y a une raison. Kubrick a beaucoup de connaissances techniques. Mais c'est aussi un homme qui, lorsqu'il a une idée, s'y accroche et n'en démordra pas : pas question de changer quoi que ce soit, ou de trouver un moyen bon marché de détourner le problème, de lui dire que c'est trop difficile. Il s'en moque et fonce toujours dans ce qu'il a prévu. Il y a une anecdote que l'on raconte à son sujet : au début du film, Kubrick mit en ordinateur des données commentant ce dont on disposait en matière d'effets spéciaux, et demanda ensuite à l'ordinateur, vu la vitesse de réalisation des trucages, quand ils seraient achevés. Et la réponse fut : « En 2001 ! » (rires). Il était lent, c'est certain. Il se trouve également qu'avec toutes les idées contenues dans le script original, il y avait pour nous beaucoup de choses inconnues que nous ne savions pas comment attaquer techniquement. Ainsi, si le slitscan n'avait pas été développé, il n'aurait jamais été question de réaliser la troisième partie du film.

Pour **Superman**, les producteurs étaient persuadés que lorsqu'ils en seraient aux effets spéciaux, ils arriveraient à faire voler Superman — au lieu d'y penser *avant* ! De la même façon, Kubrick voulait faire ce qui était prévu, mais il *pensait* que les gens avec qui il travaillait pouvaient remédier à tout techniquement, sans savoir cependant comment ils y arriveraient. Aussi, il a dû laisser à ces gens beaucoup de liberté pour chercher, expérimenter pendant le tournage. C'est là qu'est intervenu Douglas Trumbull, et qu'il est apparu comme un des grands maîtres du genre : notre équipe travaillait alors à l'économie, vu le prix des effets spéciaux. A l'origine, c'est Wally Weevers qui était chargé de superviser tous les effets spéciaux, mais nombre de ses idées ont échoué et ont coûté ainsi beaucoup d'argent gaspillé inutilement. Lorsque Trumbull a réussi, cela a changé beaucoup de choses : ainsi, notre équipe, plutôt réduite au début du tournage, est devenue ensuite très importante.

Pour en revenir à mon obsession, qui était d'arriver à faire voler, je vais vous donner un exemple : dans **2001**, chacune des images montrant un astronef évoluant dans l'espace devait être projetée, puis dessinée et rephotographiée : même des choses simples, tel qu'un vaisseau évoluant dans un ciel couvert d'étoiles, devait être repeint à la main. Beaucoup de gens ne le savent pas, mais il s'agit là de la plus vieille technique au monde pour les caches. On peut ainsi créer un travelling-matte en peignant, mais cela n'est possible qu'avec un fond noir, comme le ciel parsemé d'étoiles. Autrement, avec un arrière-fond plus clair, c'est difficile, car on risque de voir les contours du vaisseau.

(*) procédé de superposition optique simultanée.

Cette technique fut réutilisée récemment pour **Alien**, avec des peintures faites à la main. Il n'y a pas le choix : Soit vous filmez sur un « blue screen », et vous essayez de déterminer un cache de couleur différent — mais avec ce système, vous vous exposez aux problèmes de rétrécissement de l'image et de la pellicule et si le bord de l'image est légèrement flou, cela n'ira pas, car lorsque l'on se servira du cache et que les deux images seront superposées, le flou sera encore plus important — soit vous tournez deux fois la scène, ce qui est possible grâce à l'ordinateur. Par exemple, vous filmez d'abord votre astronef devant un fond noir seulement, et si vous pouvez, dans un deuxième temps, répéter exactement techniquement les mêmes mouvements, image par image, et peindre votre astronef en blanc, à nouveau devant le fond noir, en éclairant ses contours et en filmant avec énormément de contraste, vous obtenez un cache automatiquement, de telle sorte qu'avec le cache et ce qui viendra par-dessus (le « counter-matte »), vous obtenez un élément identique à l'original et vous pouvez marier facilement ces deux éléments. Bien, cela est possible avec un astronef, ou une photo découpée, ou tout autre objet. Mais pas avec un homme : vous ne pouvez pas retourner la scène avec lui et lui demander de répéter le mouvement de ses bras de la même manière. C'est physiquement impossible, avec un être vivant : Il ne faut pas oublier que chaque seconde est découpée en 24 images qui ne pourront, dans le cas d'un homme, être exactemement identiques à ce que vous venez de tourner. La seule manière est d'utiliser un écran bleu, mais très peu de gens savent s'en servir correctement. L'autre problème posé par Superman, ce sont ses collants bleus : Etant donné qu'on utilisait l'écran bleu, on a essayé de déterminer des collants avec un bleu tendant vers le vert, pour l'effet de contraste indispensable. Par ailleurs, si les jambes de Superman se trouvaient dans l'ombre, le bleu pouvait disparaître ; on a eu des tas de problèmes de ce genre...

Au moment où l'on m'a contacté pour **Superman**, je travaillais sur la série **Captain Cook's Travels**, Les Bowie entendit parler de moi (le producteur Harry Salzman m'avait contacté pour **The Micronauts**), et voulut me rencontrer.

Je lui montrai ce que je pouvais faire et il trouva ça très prometteur. Il m'a demandé ce dont j'avais besoin et je lui fis part de mon désir de pouvoir utiliser un projecteur. Les me permit d'utiliser celui du film **Superman**, qui se préparait dans les studios de Bray, un an et demie avant le début du tournage. J'allai les voir dans leurs réunions où peu à peu, s'organisaient les équipes qui allaient travailler sur **Superman**. Ils étaient intéressés par mon système mais m'ont averti que le film se tournerait en anamorphique. Or, cela présente automatiquement un grand nombre de problèmes. Je leur demandai donc d'abord de filmer en « spherical », car c'étaient les seules lentilles que je possédais et que s'ils voulaient toujours l'image anamorphosée, on résoudrait le problème après.

Ils étaient donc d'accord pour que l'on réalise ainsi le bout d'essai, mais il m'a fallu attendre trois mois avant de le faire, car le projecteur n'était pas disponible. Lorsque finalement nous fîmes le test, il s'était passé environ six mois entre le moment où l'on en parlait ensemble et le moment où le test était fait. Après avoir effectué sur l'appareil de petites modifications, nous fîmes le test avec un petit avion, puis avec un homme. Je prouvais ainsi que cela marchait vraiment, car là, le fond, le décor n'était pas fixe : Ce n'était pas une photo ou une diapo, mais un décor qui bougeait, qui évoluait, étant donné qu'on voyait l'homme voler ! Et ce qui est bien, et l'un des avantages de ce système, c'est que lors des zooms la taille des images qui bougent ne change jamais. Cependant, ils restaient très froids à mon égard : Ils ne disaient ni oui, ni non. Et après que je les aie poussé à me parler, ils me dirent que, oui, ça marchait avec des objectifs sphériques, mais que cela ne marcherait pas avec des objectifs anamorphiques.

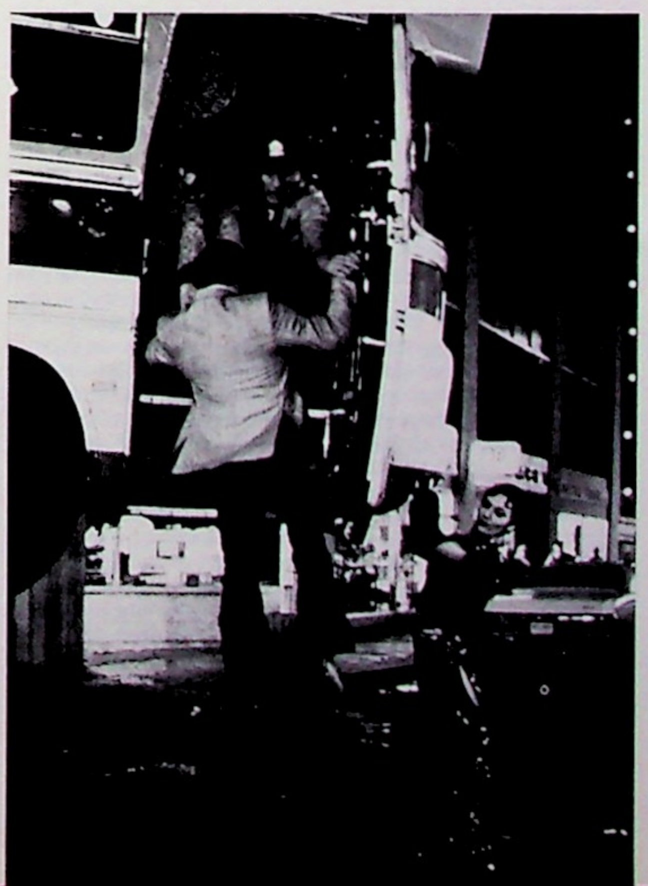
Ils étaient en train de couper court à tous mes travaux. J'en ai eu assez et j'ai laissé tomber les gens de **Superman** ; je suis allé voir la firme Neilson-Hordell afin qu'ils construisent un front-projector que je leur louerais ensuite. Mais il y eut des problèmes, la firme eut du mal à construire l'appareil, ils devaient faire plusieurs modifications pour que cela corresponde à mon système. Entretemps, je prenais des contacts pour faire construire un studio où je produirais des films publicitaires, des séries TV, etc. Finalement, le projecteur fut prêt et je tournai un essai pour la BBC qui voulait une séquence avec des fusées, etc. Par la même occasion, ils firent pour une émission TV un documentaire intéressant sur mon système du Zoptic. Pendant ce temps, les gens de **Superman** avaient fini de tourner tous les essais, mais n'avaient pas encore adopté un moyen définitif pour faire voler Superman, toutefois, il fallait qu'ils se mettent à tourner enfin, ce qu'ils firent à Shepperton.

Puis, il y eut, à Photo-Kina une exposition d'équipements organisée par Neilson-Hordell, mais le projecteur, contrairement à ce qu'ils espéraient, n'était pas encore prêt, aussi nous fîmes une sorte de prototype de cet appareil avec un projecteur de

Un accident révélateur de la véritable identité de Clark Kent...



... dont les pouvoirs sont partagés par les trois félons de la planète Krypton (Sarah Douglas)



diapos, et nous effectuâmes plusieurs démonstrations pendant l'exposition, auxquelles de nombreuses personnes vinrent assister et qui déclarèrent : « Merveilleux ! Utiliseront-ils cela pour **Superman** ? Cela paraît évident ! » (rires) Et je leur répondis que je ne le pensais pas, les gens du film ne croyant pas à mon système. Tout le monde était enthousiasmé. Les paroles les plus encourageantes furent prononcées par le rédacteur en chef de l'American Cinematographer, c'est lui qui écrivit le premier article important sur le Zoptic qui fut lu par beaucoup de professionnels...

C'est alors qu'on a commencé à parler de vous...

Oui, c'est alors que tout a commencé. Pourtant six mois après, il n'y avait toujours rien, enfin... Il faut vous dire que lorsqu'on m'avait contacté pour travailler sur **Superman**, les techniciens s'occupant des effets spéciaux étaient Roy Field, Les Bowie et Colin Chilvers : Toutes ces personnes sont restées du début à la fin. Puis, j'ai appris que Wally Weevers était nommé pour réaliser les effets de vol du film. Je l'ai tout de suite appelé et lui ai dit : « Bien, Wally : Maintenant, certainement pourrions-nous collaborer ensemble et travailler avec mon système ? ». Car, voyez-vous, Wally avait vu mon système, il ne pouvait nier que ça marche vraiment. Et il m'a répondu : « Oui, c'est bien, mais je vais d'abord essayer mon système, et si ça rate, on essaiera le tien ! ». Qu'est-ce que vous vouliez que je fasse ? Ce métier, réalisateur en effets spéciaux, est un métier comme les autres, chacun protège son petit monde sans essayer de s'intéresser aux travaux du voisin. Ainsi que je vous le confiais, vous pouvez avoir les idées les plus brillantes dans ce domaine, il vous faudra dix ans pour les faire accepter. Plus vos idées sont intéressantes, plus il sera difficile de les mettre en pratique. Parce qu'inévitablement, vous marchez sur les pieds de quelqu'un. Vous n'aurez pas de problèmes, uniquement si vous apportez vos idées sur un plateau pour les donner, gratuitement. Mais vous ne pouvez pas vous le permettre, pas uniquement pour des raisons financières, mais parce que ces gens n'essaieront même pas de comprendre votre système et qu'il faut votre propre souffle pour qu'il fonctionne à la perfection, jusqu'au bout. Autrement, quelqu'un d'autre essaiera et s'il voit qu'en deux minutes, il n'y est pas arrivé, il laissera tomber, en disant que ça ne vaut rien. Et c'est vraiment un métier de gaspilleurs, ils n'ont pas de patience ; peu d'entre eux ont des facilités techniques. En fait, ils font ce qu'ils ont toujours fait depuis vingt ans, si vous leur proposez quelque chose dans cet état d'esprit, c'est OK, mais s'il s'agit de quelque chose de radicalement différent, ils ne voudront même pas en entendre parler.

Donc, Wally me faisait encore patienter et j'en avais assez : On avait l'impression qu'il s'agissait là d'un véritable complot contre moi.

Aussi, je décidai d'aller voir Pierre Spengler en personne. J'ai alors été plaisamment surpris de m'apercevoir que Pierre Spengler est un homme jeune. Je me suis dit que c'était bien, j'arriverais ainsi à communiquer plus facilement. Je lui demandai si on lui avait parlé de mon système. Il me dit que oui, mais qu'il s'est avéré que les tests ne marchaient pas. Je lui ai demandé alors s'il avait vu ces tests. Et il m'a répondu « Non ». « Le réalisateur a-t-il vu ces tests ? ». « Non ». Le réalisateur, c'était déjà Richard Donner, et il ne savait rien de tout ça. Alors je lui ai dit que c'est vraiment curieux, « Ne croyez-vous pas qu'il serait bon que vous jetiez un coup d'œil sur ces tests ? ». Il fallait que je convainc Pierre que je n'étais pas une sorte d'idiot sortant tout droit de la rue mendier mon système (rires), car déjà à cette époque, j'avais une excellente réputation. Le problème, c'est que tout mon travail qui suivit **2001** fut effectué à la TV. J'étais donc moins connu dans le domaine du cinéma que celui de la TV. Mais il n'y avait aucune raison pour qu'ils me traitent comme un lépreux. J'avais en outre écrit deux livres sur les effets spéciaux et je m'apprêtais à en écrire un troisième (il va paraître bientôt).

Bref, ce fut seulement six mois après avoir parlé avec Pierre que je pus enfin commencer à travailler sur **Superman** ! Pendant tout ce temps, ils tournaient et avaient eu des tas de problèmes. Finalement, ils me laissèrent effectuer mon test : le projecteur de Neilson-Hordell était enfin prêt ! (rires). Je l'effectuai, donc, une fois encore non en anamorphique, car je n'avais pas les moyens de m'offrir ces objectifs, et par conséquent, d'effectuer des recherches dans ce domaine. Nous fîmes l'essai avec un homme suspendu par des câbles. Richard Donner vint sur le plateau, examina les équipements et regarda dans l'objectif, puis il m'affirma : « Ce n'est vraiment pas mal. J'ai l'impression qu'on va enfin réussir à faire quelque chose. » Et il m'a beaucoup encouragé. On demanda ensuite d'essayer en anamorphique. Je leur répondit que j'avais besoin d'argent (3 000 livres, une petite somme, mais qui représentait beaucoup pour moi) pour modifier mes lampes, et cela leur prit encore trois ou quatre mois pour qu'ils soient d'accord. Enfin, ils me firent signer un contrat pour que je prépare *tout* en dix semaines, mais me conseillèrent de terminer en fait en six semaines ! J'avais attendu un an et demi, mais il fallait maintenant que tout soit prêt en un mois et demi ! Cela m'a rendu fou ! Je travaillai donc jour et nuit, et virtuellement, le jour où l'on devait se retrouver, ou plutôt la veille au soir, on travailla jusqu'à trois ou quatre heures du matin et il fallait qu'on soit de retour sur le plateau à 8 h, ayant rendez-vous à 8 h 30. Nous sommes arrivés une heure en retard, ils étaient furieux ! (rires). Le test se passa bien. On eut plusieurs problèmes au début, mais ça se termina bien. Entre-temps, mon contrat de 10 semaines touchait à sa fin, aussi ils décidèrent de me réengager pour une nouvelle période. Mais j'avais déjà signé pour faire les trucages du film **The Thief of Bagdad** car ils n'arrivaient pas à se décider s'ils allaient renouveler mon contrat ou pas ! J'avais 3 semaines pour les effets de **Thief Of Bagdad** (les scènes avec les tapis volants) et il fallait que, en plein milieu du tournage de **Superman**, je déménage tous mes équipements pour travailler 3 semaines sur **Thief** ! Richard Donner était furieux...

Donc, ensuite mon premier travail pour **Superman** fut cette longue scène où il vole tout autour de la statue de la Liberté.

Une scène remarquable...

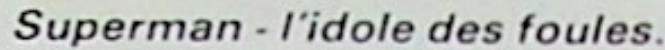
Ils étaient tous très contents et Pierre, après avoir assisté aux rushes, est venu me voir et m'a dit, qu'en matière de scènes de vol, c'était la plus belle chose qu'il ait jamais vu. Et ils étaient tous vraiment contents. Et Donner, enchanté, déclara, « Ecoutez, il faut que vous donniez à cet homme tout ce dont il a besoin afin de faire pour le mieux ». Parce qu'en fait, le matériel de Neilson-Hordell était assez grossier, difficile à manœuvrer, à manipuler. Pour **Superman 2**, je fis construire le « flying rig » qui permettait à la caméra de filmer au vol Superman se dirigeant dans n'importe quelle direction ; il pouvait descendre, monter, s'éloigner ou se rapprocher de la caméra. Mais pour le premier, j'avais des équipements lourds et grossiers, avec lesquels il m'était toutefois possible de mener mon travail à bien, à partir du moment où ils me donnaient enfin leur accord.

Lorsque **Superman 1**, fut terminé, ils se mirent déjà, avant même que le premier sorte sur les écrans, à travailler sur le second, mais ils me donnèrent une période de temps assez longue pour concevoir de nouveaux équipements. De sorte que pour **Superman 2**, nous avons fait énormément d'améliorations : Nous avons 21 zooms travaillant avec le Zoptic, des objectifs excellents spécialement créés pour nous par la Rank pour cette projection en vistavision et la caméra anamorphique et ce « flying rig » qui fait 360 degrés et peut basculer de partout, évoluer dans toutes les directions possibles. Tout ça, avec la mise au point de contrôle automatique et électronique par ordinateurs (ce qui vous permet de faire ce que vous voulez) a pris un temps fou...

Dans **Superman 2**, *on voit plusieurs personnes voler cette fois...*

Oui, vous avez cinq personnes qui évoluent en même temps, dans une scène : nous avons fait construire un écran de 9 pieds de long et courbe et nous avons utilisé 3 pole-arms (*) en même temps, ce qui nous permet de faire nombre de trucages intéressants. J'ai eu beaucoup de liberté pour **Superman 2**, étant nommé superviseur de l'équipe de vol du film. Mais ils ont pensé qu'il ne serait pas possible d'avoir recours à des « poles » pour faire voler 3, 4 ou 5 personnes, ils m'ont dit que dans ce cas, je ferais mieux d'avoir recours à des câbles : Ils m'ont affirmé que si on voit plusieurs personnes voler ensemble, on aura l'impression que chacun fait le même geste que l'autre, qu'ils bougeront tous en même temps, et que ça fera donc ridicule. C'est ce qu'ils ont cru. Et je leur ai répondu qu'il me serait possible de montrer deux personnes volant vers vous sans qu'elles soient trop rigides : « Si vous montrez quelqu'un qui vole derrière un autre », leur ai-je expliqué, « chaque mouvement que vous ferez faire à la caméra affectera les deux personnes, cela aura donc l'air idiot. Il faut donc qu'on les voit voler

(*) Supports d'acier maintenant les acteurs suspendus dans le vide.


Superman - l'idole des foules.

côte-à-côte, chacun remuant légèrement et d'une manière différente de son voisin. Mais cela est impossible avec des "pole arms", qui sont très lourds. Donc, ce qu'on fera, optiquement, c'est que ma caméra tournera légèrement de haut en bas pour l'un ou pour l'autre, de telle sorte qu'on aura l'impression, sur l'écran, de voir chacun d'eux bouger différemment sans qu'ils aient l'air fixes, rigides. Mais ce n'est pas eux qui bougent en fait, eux restent droits pendant le vol, c'est ma caméra qui bouge légèrement et leur donne cette impression de voler en montant ou en descendant quelque peu par rapport au voisin. Je peux donc ainsi faire des effets avec plusieurs personnes volant, une un peu plus haut que l'autre, un troisième volant plus bas, etc. et personne ne voudra admettre qu'ils ne sont pas accrochés à des câbles ou à tout autre système. »

Mais, ce qui m'intéresse surtout à l'avenir, c'est de faire ainsi avec des avions ou des vaisseaux spatiaux : On pourra en voir un avancer et dépasser celui qui se trouve devant lui en faisant faire à la caméra un mouvement de 180 degrés. A plusieurs reprises, on a réussi ainsi de très jolis trucages grâce à des mouvements de rotation. Par exemple, il y a une scène où l'un des bandits qui vole descend à toute vitesse, sa tête est en avant : Il fonce alors dans la vitrine d'une boutique en se retournant complètement (tout en volant) de telle sorte qu'au moment où il atterrit, ce sont ses pieds qui viennent briser la vitrine de la boutique. Il y a d'autres scènes où Superman vole « sur le ventre » et se retourne complètement pour atterrir sur un bandit en lui donnant un coup de pied. Eh bien, ce genre de scènes est impossible à tourner avec des câbles et des choses de ce genre, à moins que vous ne sachiez voler pour de bon ou que vous vous trouviez dans l'eau, vous ne pouvez effectuer de genre de manœuvres ! Donc, ce qu'on a fait, c'est d'installer l'acteur sur son dos, le faire évoluer sur une ligne droite tandis que la caméra le filmait alors qu'elle était complètement à l'envers ; puis, nous avons fait faire à la caméra un mouvement de 180 degrés, de telle sorte que les gens ont l'impression que Superman se retourne complètement en plein vol.

En ce qui concerne le futur, vous allez vous consacrer à **The Space Vampires** *?*

Oui, j'y travaille déjà, puisque tout s'est décidé très récemment. Mais je travaille également sur un film que je voulais produire depuis longtemps, ma version personnelle du livre d'Isaac Asimov, **Pirates of the Asteroids**, dont j'assumerai les effets spéciaux et la co-production. Pour **The Space Vampires**, que je fais actuellement, je suis chargé des trucages et de la mise en scène, mais c'est la firme américaine Cannon qui le produit.

Vous continuerez donc dans le domaine de la science-fiction ?

Oh oui, c'est mon domaine favori. J'ai bien d'autres projets concernant des films qui ne relèvent pas de la SF, mais c'est bien sûr plus facile de trouver des crédits pour des trucages dans le cadre d'un film de SF plutôt que pour un film « normal ». Par ailleurs, n'importe qui peut réaliser un film de facture classique, mais ce n'est pas le cas pour un film de SF. C'est également une question d'équipements : si vous possédez certains équipements, vous aurez envie de les utiliser, et pour ma part, je peux vraiment essayer d'exploiter toutes les possibilités que m'offre le Zoptic et qui n'ont pas encore été employées. On peut faire des centaines de choses différentes avec ce système, car, jusqu'à présent, je ne m'en suis servi que pour montrer des gens en train de voler : c'était tout ce que l'on m'avait demandé, mais il y a d'autres choses à faire. Ce n'est que le début.

Pour **Superman 2**, il me fallait constuire tous ces équipements afin que tout soit parfait. Pour le premier, on avait surtout cherché à prouver que le système marchait vraiment, mais maintenant le système est enfin complété pour la première fois, et on peut s'en servir pour tout ce que l'on veut.

Et s'il y a un **Superman 3**, **4** *ou* **5**, *pensez-vous y travailler à nouveau ?*

Non, je ne pense pas. J'ai certaines obligations envers les producteurs qui les permettent, sous certaines conditions, d'utiliser mon équipement, donc je ferai en sorte que le matériel soit libre pour **Superman 3**, mais je ne peux pas y travailler personnellement. Maintenant, ce qui m'intéresse, c'est de mettre en scène mes propres films. Ce travail de superviser une partie des effets spéciaux, je l'ai fait pour un film, si je recommence, je risque de me répéter.

Mais vous permettez à des producteurs d'utiliser votre système ?

Seulement pour **Superman 3**, car lorsque j'ai signé le contrat pour **Superman 2**, ils m'ont eu moi et le Zoptic en exclusivité. Mon contrat personnel s'est terminé en mars dernier. Et ils ont la possibilité de renouveler le contrat pour l'utilisation du Zoptic. Cela dit, cela ne m'empêchera pas de venir les aider personnellement, comme conseiller pour le Zoptic, mais pas question d'être là tous les jours et de travailler exclusivement à ce film, comme ce fut le cas pour les deux premiers !...



entretien avec ROY FIELD

LE DIRECTEUR DES EFFETS OPTIQUES

Comment en êtes-vous venu à participer à **Superman** *?*

Tout a commencé voici quatre ans : il nous fut présenté, à Les Bowie, Colin Chilvers et moi, un script si énorme qu'il nous semblait impossible de le réaliser. Mais intéressant. Nous nous dîmes qu'il *devait* y avoir un moyen d'en venir à bout. Puis, le réalisateur et le directeur artistique ont changé, ainsi que le scénario, qui est devenu plus construit, plus rigoureux, plus réalisable en tant que film que celui original. En fait, nous travaillons encore à ce script pour l'épisode suivant (**Superman 3**), car ce script original comprenait des masses de choses et d'idées, et les réaliser toutes prendrait des années.

Par rapport aux films sur lesquels vous aviez travaillé précédemment, **Superman** *présentait-il de nouveaux problèmes pour vous ?*

Oui, un certain nombre : chaque nouveau film présente bien sûr des problèmes particuliers, mais par ailleurs, on a toujours recours à des systèmes de base, classiques, déjà en vigueur depuis longtemps, lesquels sont naturellement remis à jour, modifiés, etc. Tout nouveau système que vous concevez dans ce domaine est plus ou moins remodelé sur un qui existait déjà auparavant. Pas toujours, mais la plupart du temps.

Votre travail concerne les effets optiques...

Oui, j'essaie de faire la coordination entre toutes les personnes travaillant dans le domaine de l'optique : les négatifs duplicating, et, au moment où on les fait, les coupes, rajouts, toutes ces choses nombreuses qui interviennent, tels les travelling matte, matte-shots, etc.

Y a-t-il beaucoup de travelling-mattes effectués en dehors du système Zoptic ?

Oh oui, en dehors de la front-projection, nous avons eu énormément de travelling-matte dans **Superman 1**. Par exemple, la scène où Superman vole d'un côté de la tour, puis de l'autre, en effectuant ainsi un tour complet, eh bien il s'agit là d'un travelling-matte effectué en deux temps : quand Superman vole vers la tour, puis quand il revient de l'autre côté. On a d'ailleurs réalisé un modèle réduit de la tour. Il y eut environ 70/80 travelling-mattes effectués dans le film : pratiquement toutes les scènes que vous voyez sont des mélanges de Zoptic, travelling-matte, matte-shots, effets photographiques, le film brassant tous les trucages cinématographiques.

Plusieurs scènes tournées lors de **Superman 1** *ont été gardées pour le second. Quelle est la proportion ?*

Evidemment, je vous donne un résultat approximatif, pour le savoir exactement il me faudrait voir les deux films à la suite et noter chaque scène du second, mais je dirais qu'environ 40 % de **Superman 2** fut déjà réalisé à l'époque du premier. Par exemple, toutes les scènes avec des acteurs comme Gene Hackmann et Valerie Perrine furent tournées lors du premier.

Mais n'y a-t-il pas certaines séquences d'effets spéciaux réalisées à l'époque de **S 1** *en vue du second qu'il vous fallut recommencer en raison de possibles améliorations techniques ?*

Non, je ne pense pas que nous ayions retourné quelque séquence que ce soit : mais lorsqu'il s'était avéré que les premiers essais pour faire voler Superman avaient échoué, au tout début, il y eut des scènes à refaire à chaque fois, mais de mon point de vue il ne s'agissait pas là de répétition d'une scène, mais d'une nouvelle manière de l'aborder.

Il y a de nombreux travelling-mattes dans **S 2**, et peu de scènes avec de la front projection, principalement parce que ce film se passe surtout dans la journée et qu'il est plus facile de se servir de la front-projection dans des séquences nocturnes que diurnes.

Avec quelles personnes travaillez-vous le plus étroitement ?

Le réalisateur et le monteur, du fait des décisions qu'ils ont à prendre régulièrement concernant mon travail : la plupart du temps, je suis resté avec Richard Lester et son équipe, car ils ont eu beaucoup de problèmes, de difficultés à résoudre.

Y a-t-il eu pour **S 2** *des indications particulières concernant la couleur ou les éclairages ?*

Oui, le film se devait d'être à la hauteur de ce qu'avait fait Geoffrey Unsworth (directeur de la photo de **2001**) pour **S 1**, car il a une technique particulière et délicate de la photo. Geoff, qui nous a depuis quitté, avait défini le mode de photo de **S 2** en faisant **S 1**, plusieurs séquences de **S 2** ayant été tournées avec lui : il a fallu qu'on fasse en sorte que la photo de **S 2** soit à la hauteur de son travail. Geoff utilisait certains filtres, tel type de lentilles, des lumières d'appoint, etc. afin que le film ait cette apparence luxueuse que tous les chefs-opérateurs ne peuvent pas rendre aussi bien. C'était son style, un style magnifique et qu'il adorait, il aimait certains types de plateaux, de décors... Donc, il nous était impératif d'être à sa hauteur et de travailler dans le même esprit que lui, que cela nous plaise ou non.

Quel fut le directeur de la photo choisi pour **S 2** *?*

Bob Paynter, un très bon photographe, qui a travaillé pour Michael Winner, mais qui devait ici adopter le même style que celui de Geoffrey. Il n'a donc pas pu montrer son propre style : cela ne pouvait pas être possible, certaines scènes de **S 2** étant déjà tournées. Mais Bob a vraiment réussi à être à la hauteur.

En dehors de Geoffrey Unsworth, toutes les personnes ayant collaboré pour **S 2** *étaient déjà présentes dans* **S 1** *?*

Oui, disons que pratiquement toutes les personnes occupant les fonctions de base du film étaient les mêmes. Il y a cependant eu certains changements importants : le nouveau réalisateur, bien sûr, Richard Lester, qui est venu avec son monteur, John Victor Smith, et puis John Barry, notre directeur artistique est mort, aussi il fut remplacé par Peter Murton. Ces changements furent donc inévitables...

Est-ce la première fois, avec les **Superman**, *que vous œuvrez dans le domaine du fantastique ou du merveilleux ?*

Non, pas vraiment ; j'avais déjà travaillé sur **On ne vit que deux fois**, qui parlait de voyage dans l'espace, etc. Et puis, il y eut ce film de merveilleux pour enfants, **L'Oiseau bleu**, une coproduction soviéto-américaine, que nous avons tourné en URSS, sous la direction de George Cuckor.

Dans **On ne vit que deux fois**, *on trouve effectivement beaucoup de scènes d'effets spéciaux, et celles avec le volcan sont parmi les plus belles réalisées pour un Bond-film !*

Oui, elles sont très bonnes, John Stears s'occupait des explosions et moi-même des mattes.

Comment avez-vous appris votre métier actuel ?

J'ai commencé dans le cinéma en travaillant sur la photo avec Les Bowie en 1952 et depuis je me suis toujours occupé d'effets spéciaux, cela fait maintenant 26 ans, mais j'ai eu de très bons professeurs, intelligents : Les est mort récemment, et ce fut une grande perte pour moi. Il était très malin, par ailleurs : il fut prisonnier pendant la guerre, et a donc appris à faire quelque chose à partir de rien, de la ficelle, du bric-à-brac...

C'est assez étonnant de voir le nombre de grands techniciens qui ont travaillé avec Les Bowie !

Il fut notre père à tous ! Et je suis content d'avoir été le premier à avoir suivi son enseignement en 1952. Depuis, il a travaillé avec beaucoup d'autres personnes (Brian Johnson, Nick Allder...). Il disait « Je suis fier de mes gars car ils ont tous grimpé jusqu'en haut ». C'était de plus un homme très enthousiaste, idéaliste et très intelligent. J'ai également beaucoup appris de Vic Mac Gooty qui m'a enseigné le côté technique de la photo et de la caméra. J'ai donc eu de la chance d'avoir ces deux

excellents maîtres, je suis resté avec eux pendant plusieurs années, puis Vic est rentré à la Rank Organisation pour diriger le département des travelling-mattes aussi je l'ai accompagné et ai passé les 15 années suivantes ici, dans ce studio, au département des effets spéciaux avec les techniciens les plus prestigieux. Mais ce qui fut le plus important pour moi, c'est ce qui concerne la photo, et ici Geoffrey Unsworth qui dirigeait le département photo, et possédait un excellent équipement m'a enseigné énormément de choses pour le maniement des mécaniques, l'optique, etc.

Superviser des effets spéciaux optiques, c'est être très proche du directeur de la photo ?

Oui, en fait, il y a beaucoup de choses à connaître dans mon travail : Le montage est très important, la photo, les laboratoires, je crois qu'il faut avoir les connaissances les plus larges possibles dans ce que vous voulez faire. Car chaque jour, on a des choses nouvelles et différentes à faire, et je me dis parfois : « Qu'est-ce que Les Bowie aurait fait ? ». Car il travaillait dans une boutique et se servait vraiment de tout pour les trucages. Et c'est comme cela que votre esprit travaille : Vous jetez un coup d'œil sur un objet et vous vous dites : « A quoi cela pourrait-il me servir ? ». Evidemment, vous devez penser à un contexte différent de celui de la réalité, à celui des trucages en l'occurrence et alors, chaque objet peut revêtir une fonction nouvelle, ce qui devient intéressant, car tous les jours, on trouve un effet nouveau.

Dans les deux **Superman**, *vous avez appris certaines choses nouvelles ?*

Chaque film auquel je collabore m'apporte quelque chose de nouveau et jamais je ne pourrai m'arrêter d'apprendre, cela est impossible dans notre branche qui brasse tellement de techniques différentes. On apprend tout le temps et tout le temps, on essaie des possibilités nouvelles que l'on expérimente, car lorsqu'un réalisateur nous décrit une technique, quelque chose qu'il voit dans sa tête, il n'a aucune idée de la manière dont cela va se passer, il veut juste que telle chose se produise et c'est à vous de trouver un moyen de rendre cette chose possible, ce qui est très difficile, car il vous faut d'abord imaginer l'effet, et vous ne vous lancez pas toujours, bien sûr, dans la voie qu'il fallait ; parfois vous changez de direction, car on doit essayer de visualiser le résultat, de mettre en images les trucages qu'on vous demande, et c'est très difficile ! Je me dis alors que ce qu'il faudrait, c'est plonger dans le cerveau du metteur en scène et essayer de comprendre ce qu'il désire ! Cela m'a été assez facile de travailler avec Richard Donner, car Dick peut tout vous décrire d'une manière très visuelle, presque comme s'il s'agissait d'une photo et il devient ainsi plus aisé de produire l'effet nécessaire. Tous les réalisateurs n'ont pas cette facilité, ce qui pose parfois des problèmes, car il nous arrive de ne pas trouver l'effet souhaité du premier coup et on perd ainsi du temps.

Le trucage doit donner une impression de *réalité*, il vous faut expérimenter des tas de techniques et bien s'organiser, ne pas partir dans toutes les directions, autrement on aura l'impression de voir un film ou une série TV, ce qui n'est pas notre but dans **Superman**, où nous voulons montrer quelque chose de différent et de plus intéressant que ce que propose la TV.

Vous avez retravaillé avec Les Bowie pour **S 1** *?*

Oui, nous avions donc travaillé ensemble autrefois, puis nous nous sommes séparés pendant de nombreuses années avant de nous retrouver pour ce film.

Les faisait les mattes, il peignait les matte-shots : C'était un peintre très talentueux et moi je photographiais ce qu'il faisait, on assemblait nos travaux, etc. Il peignait les explosions atomiques, c'est lui qui a réalisé le soleil de Krypton et de plus, il réunit le travail artistique et optique, c'est là son art — et le nôtre.

Vous avez collaboré à **Saturn 3**, *également. Cette scène où l'on voit des astronautes marcher sur le sol, d'autres marchant au plafond, comment fut-elle réalisée ?*

Nous renversâmes simplement la caméra en faisant une double-exposition au milieu de l'image ; cette scène fut préparée par les directeurs artistiques, John Barry et Stuart Cregg. Mais si vous retournez la partie haute de l'écran, cela collera à l'image inférieure à 100 % : Nous avons donc filmé la scène une première fois, puis avons filmé à nouveau le même plan en retournant la caméra et avec, bien sûr, des personnes différentes.

Saturn 3 *est l'un des rares grands films de SF entièrement financés par l'Angleterre ?*

Oui, et c'est John Barry, le directeur artistique de **S 1** (et **Star Wars**) qui en avait conçu l'histoire : Il est mort avant la fin du tournage, ce qui est très triste. C'était un homme très intelligent, qui cherchait toujours des choses nouvelles, c'est pourquoi je l'aimais beaucoup comme directeur artistique : Il voulait toujours tout changer, il disait : « Bon, on a fait ça, passons maintenant à autre chose ». Il n'a jamais cherché à copier qui que ce soit, même pas lui-même ! Il m'a téléphoné juste deux jours avant sa mort, en fait, en me disant : « Tu sais, ces plans de modèles réduits dans l'espace... »

Libérés de leur prison flottant dans l'espace, les trois « méchants » sont à la recherche de Superman (Jack O'Halloran, Terence Stamp et Sarah Douglas).



Il parlait de **Saturn 3** *?*

Non, non, d'une manière générale, car il préparait un film qu'il n'a pas eu, hélas, le temps de terminer, il me disait donc que ces astronefs, « on ne peut pas toujours les filmer simplement passant sur l'écran de gauche à droite devant les étoiles, il faut que l'on fasse quelque chose de complètement différent ». Et il avait raison ! Les gens en ont assez des mêmes sortes de plans et nous travaillions donc ensemble pour changer ce genre de scènes, pour les rendre plus attrayantes. Mais ça, c'est John Barry, il voulait toujours faire quelque chose de meilleur que tout ce qu'il avait fait de mieux ! C'est une perte tragique que sa mort.

Il est mort avant la mise en chantier de **S 2** *?*

Oui, malheureusement. C'est Peter Murton, un de nos brillants directeurs artistiques, qui l'a remplacé, mais il lui fallut suivre un certain décorum, un peu le même problème que le directeur de la photo avec Geoffrey Unsworth, car John a établi certaines choses qu'il lui fallait suivre sans les changer ; il pouvait modifier certaines choses, mais peu. Mais je crois que lui aussi, a fait un très bon travail. Et qui n'était pas facile.

Il y a des effets « laser » dans **S 2** *?*

Les « méchants » ont le pouvoir de brûler des choses, ou des gens, avec leurs yeux, qui projettent des rayons laser : Ce sont des effets spéciaux d'un type particulier que nous avons créés afin de rendre ces rayons laser plus attrayants et différents des rayons laser habituels du cinéma, des rayons moins fins et ciselés que d'habitude, plus violents. Il y a beaucoup de destructions dans **S 2**, en général créées par les « méchants »...

Les effets dont vous vous occupez sont surtout effectués en mattes, vous arrive-t-il de travailler la pellicule elle-même ?

Parfois, oui, cela dépend des effets que vous recherchez : Lorsque nous employons des matte-shots, il arrive qu'on les peigne directement sur le négatif. On expose alors le négatif que l'on remet au congélateur, puis on le ressort et on l'expose à nouveau avant de développer tout ça. C'est une technique très délicate, il faut faire très attention à ce que l'on fait ; ce n'est pas une technique que l'on utilise souvent, mais cela nous arrive. Tout le problème, à mon sens, est de garder toutes les générations qui se succèderont jusqu'au négatif final à une certaine température, au-delà, cela risque de se dégrader. Mais si vous le pouvez, il vaut mieux éviter cette technique difficile et hésitante du fait que vous travaillez sur un seul et unique négatif. Evidemment, il est alors plus facile d'avoir recours aux négatifs duplicating, pour avoir un meilleur contrôle. Nous utilisons le principe de la séparation en trois couleurs pour les négatifs duplicating (*). Cela est dû au caractère particulier, doux, de la photo de Geoff Unsworth qui s'accommode mal au négatifs duplicating et nous oblige à avoir recours à la séparation en trois couleur, qui est, en quelque sorte, le principe du technicolor. Nous utilisons beaucoup le vieux système de technicolor car cela nous permet de réussir de meilleurs négatifs duplicating. Avec une photo comme celle de Geoff c'est essentiel ; je sais que beaucoup de gens ne sont pas d'accord avec moi, mais c'est à mon avis, le moyen le meilleur qui soit. Evidemment, il faudra travailler trois fois l'image au lieu d'une fois, ce qui prend plus de temps, mais les résultats sont ainsi meilleurs et c'est ce qui importe le plus à mon sens.

Tout le travail des mattes fut effectué en Angleterre pour **S 2** *?*

La grande majorité, oui, à la différence de **S 1**, nous avons effectué beaucoup de mattes en Angleterre. Dick Dinberhie en a réalisé un grand nombre et c'est une des personnes les plus expérimentées dans ce domaine ici. Mais en raison de la masse de travail — considérable — qui nous incombait, on a souvent travaillé avec Cinema Research à Los Angeles où officient des gens comme Peter Derland. Howard Anderson a également travaillé sur le film, mais du côté US, c'est surtout Cinema Research qui a le plus collaboré. Cependant on a essayé ici de réaliser le plus d'effets optiques possibles, à la différence du premier, en raison du nombre impressionnant de plans complexes, avec des mattes un peu partout et des images réduites (car, du fait de la taille de Superman, il nous a fallut réaliser énormément de réductions), c'est encore bien plus important que tout ce qui a été fait avec le Zoptic : ici, ces réductions ont été opérées optiquement, et il a fallu surveiller particulièrement tous les « contours ». C'est une tâche très importante et délicate, et de ce fait, on préfère vraiment se trouver à côté de la personne qui travaille avec vous. Il n'y aura pas d'erreurs comme dans le film précédent, lorsqu'il nous fallait téléphoner toutes les nuits aux USA et essayer de décrire les effets que nous voulions pour en définitive obtenir des résultats qui nous faisaient dresser les cheveux sur la tête, car presque tous les effets optiques de réduction ont été effectués à Londres. Vous comprenez, nous voulions que ces réductions soient faites d'une manière particulière, à un rythme précis, et nous avons obtenu de meilleurs résultats en les ayant fait ici.

Voyez-vous des différences notables entre les différents studios d'Angleterre ?

J'aime Pinewood, parce que j'y ai travaillé toute ma vie, mais c'est une question de chance ! Je vais bientôt travailler sur **Outland** de Peter Hyams, et John Stears supervisera avec moi les effets spéciaux ; c'est là mon prochain travail... pour de nombreux mois, je pense ! Il y aura beaucoup d'effets spéciaux car tout le film se situe dans l'espace. Un assez gros budget, le premier film produit en Angleterre par la compagnie de Los Angeles d'Alan Ladd Jr., qui a quitté, récemment la Fox. Son premier film, et qui semble important, à tous points de vue. C'est un projet qui m'intéresse énormément, et je suis content de retrouver à cette occasion mon vieil ami John Stears (responsable des effets spéciaux mécaniques de **Star Wars**). Il y aura également Stuart Baird, qui avait effectué le montage de **S 1**.

En fin de compte, êtes-vous satisfait de votre travail sur **S 2** *?*

Je suis très content d'avoir travaillé sur les deux **Superman**. Quand on revoit certaines scènes, on pense qu'on aurait pu mieux faire, mais il ne faut pas perdre de vue que l'on a travaillé pendant des mois sur ces films et que l'on n'a donc pas une image très juste, générale, des films. C'est différent pour quelqu'un d'extérieur, mais pour nous, il est parfois difficile d'avoir un jugement approprié, de voir les choses avec un regard neuf.

En outre, par la nature même de notre travail, qui consiste à falsifier, à truquer, il n'est pas toujours possible de juger.

La front-projection, c'est récent à Pinewood ?

Non, cela existe depuis un certain temps ; ce qui est récent, c'est l'arrivée de Zoran et le Zoptic qui combine des objectifs particuliers, permettant à la caméra de ne pas être statique avec le front projection. Mais pour en revenir à la qualité, étant donné que les procédés de couleur de Eastman, que nous utilisons, s'améliorent constamment, il doit en être de même pour nous et nos techniques. Nous utilisons l'Eastman, mais il existe d'autres procédés tel le Fuji. Chaque procédé de couleurs a son caractère particulier. J'utilise le Kodacolor (Eastman), car c'est le procédé que je connais le mieux, et il s'adapte très bien au principe de séparation en trois couleurs. Cette marque me donne des résultats merveilleux, et m'a toujours soutenu parfaitement. Si j'utilisais un matériel dont je ne connais pas les propriétés à 100 %, il ne me serait pas possible d'effectuer mon travail, ou alors il faudrait que je passe un temps fou à étudier le Fuji, à l'évaluer. On doit pouvoir s'assurer, lors d'une exposition, que tout va marcher, que la pellicule sera assez forte, que rien ne bougera et que le film sur lequel vous allez travailler est aussi important que les machines dans lesquelles il se déroulera ensuite. Et cette interaction des deux éléments est très importante : en fait, il n'y a rien qui tue plus facilement le travail des effets spéciaux que la non-compréhension, quand des gens sont contents de voir certains de mes résultats « bouger ». C'est justement parce qu'ils « bougent », que cela me permet de détecter l'erreur et d'y remédier. Il m'est arrivé d'entendre certains me dire : « Oh, je vois la ligne des caches », et, en fait, ils se trompent de contours ! (rires)... parce que nous plaçons parfois des ombres autour de certains contours pour éloigner quelque peu le regard du spectateur...

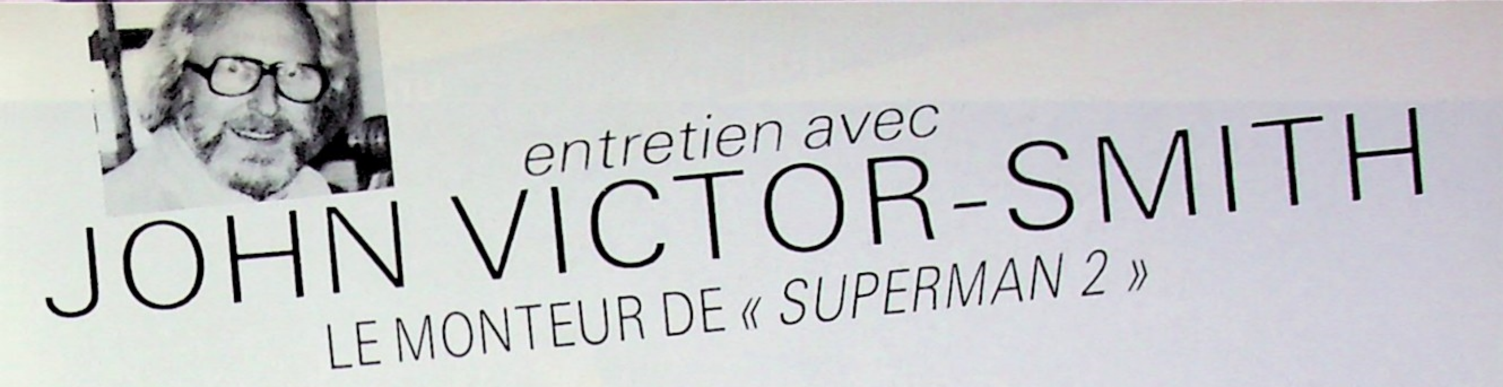
Dans ce genre de films, quels sont ceux que vous avez aimés ?

Eh bien, **Rencontres du 3e Type** est un film que j'admire beaucoup... une partie de **La guerre des étoiles**, je ne dirais pas tout le film, mais une bonne partie, qui est réalisée d'une manière très adroite. Je pense que l'un des meilleurs films, au niveau technique, que j'aie vu, est le **Silent Running** de Douglas Trumbull.

Un film magnifique !

Oui, merveilleux, sous-estimé. J'ai admiré le travail de Trumbull, et je suis désolé qu'il n'ait pas retenu davantage l'attention aux USA. Il est sorti là-bas voici déjà longtemps : peut-être n'était-on pas encore prêt pour des films de ce genre. Il était en avance ; s'il sortait aujourd'hui, il serait acclamé...

(*) Négatifs pour contre-typage.



entretien avec JOHN VICTOR-SMITH LE MONTEUR DE « SUPERMAN 2 »

Combien de temps de travail représente pour vous un film comme **S 2** *?*

Jusqu'à maintenant sept mois, et ce n'est pas encore tout à fait fini ! Cela fera au total 10 mois. Il ne nous reste plus aujourd'hui que les effets spéciaux optiques, ceux de Roy Field que nous essayons d'améliorer. Ils furent déjà effectués une fois, mais Roy essaie de les rendre absolument parfaits.

Vous ne travaillez pas seulement avec le réalisateur, mais aussi avec Roy Field ?

Oui, lorsque l'on collabore à un film de ce genre, qui implique beaucoup d'efforts dans le domaine des effets spéciaux, on est obligé de travailler de près avec les techniciens, en l'occurence Roy Field et son équipe.

Est-ce la première fois que vous collaborez à un film impliquant des trucages ?

Oui, certainement : J'ai travaillé sur des films où il y avait un ou deux plans de trucage, ce qui n'est rien, bien sûr, comparé aux centaines figurant dans **Superman 2**. Je n'ai jamais effectué de montage avant pour ce qu'on appelle un « film à trucages », un film de SF comme **Star Wars** où tous les plans sont des plans de trucage.

Lorsque vous travaillez sur le montage d'un film, cela ne vous donne pas l'impression parfois d'être d'une certaine manière le réalisateur ?

Cela arrive, oui, je pense que cela dépend des metteurs en scène ; souvent on s'entend très bien avec eux comme ce fut le cas pour la plupart des réalisateurs avec lesquels j'ai travaillé, notamment pour les constructions des scènes, lorsqu'ils vous laissent aller un peu de l'avant : il arrive que l'on « monte » une scène mieux que ne l'aurait souhaité le réalisateur, qui est ainsi très content. Mais je travaille sans possibilité de dialogue: il s'agit de morceaux de films, d'objets, je n'ai pas d'indications à donner aux acteurs, comme le fait le metteur en scène. Certes il y a des occasions où un « monteur » peut mieux comprendre certaines scènes que le réalisateur.

Quels furent vos rapports avec Richard Lester ?

Oh, extrêmement bons, il s'agit en fait de mon dixième film avec lui, j'ai travaillé sur la plupart de ses films et je le connais depuis des années.

Comment cela se passe avec les scènes coupées au montage, n'est-ce pas frustrant parfois ?

Pas vraiment, cela dépend des films. Lorsque fut tourné **S 1**, certaines scènes de **S 2** furent effectuées en même temps, aussi quand fut terminé **S 1**, le scénariste jeta un coup d'œil sur ce qui avait été fait en avance, puis modifia le scénario de **S 2**, de sorte qu'ils se débrouillèrent pour qu'il y ait le minimum de scènes à tourner ensuite ; donc il n'y a pas eu beaucoup de scènes coupées ou raccourcies pour **S 2** au montage. Par contre, nombre de scènes tournées pour ce film à l'époque de **S 1** ont été éliminées parce que nous n'en étions pas contents et voulions les refaire, mais en ce qui concerne les nouvelles scènes, très peu ont été mises de côté. Cela est différent, bien sûr, pour un film dont énormément de scènes ont été tournées, et qui devient si long, (3 heures et demie par exemple) que l'on pense alors que c'est bien trop, que cela n'intéressera pas les gens, et qu'ils en auront assez : on se sent donc obligé d'éliminer des scènes qu'on a appris à connaître et aimer, mais que l'on doit laisser tomber pour le bien du film ; on les retire et on les range dans une boîte où elles resteront et personne ne les verra !

Combien de temps va durer **S 2** *?*

Deux heures et 7 minutes.

Et combien d'heures furent tournées ?

C'est très difficile. Je ne peux vous parler que des scènes filmées après **S 1** et pour celles-là, je pense que cela fait au total 80 000 mètres de pellicule, ce qui est énorme !

Avez-vous assisté au tournage ?

Oui, en fait, j'ai commencé le montage dès le début du tournage et si certaines scènes étaient filmées en studio, j'allais y assister sur les plateaux, discuter avec le metteur en scène.

Si une scène tournée ne vous paraît pas utilisable, pouvez-vous demander au réalisateur de la refaire ?

Oh, oui, absolument, ce genre de choses est possible avec nous, lorsqu'il s'agit de rapports extrêmement professionnels ; il peut aussi arriver que j'aie besoin d'un plan supplémentaire que n'a pas tourné le metteur en scène, dans ce cas, je vais le voir et je lui dis : « Ecoute, on a vraiment besoin de ce plan » et toujours, il comprend et répond : « Oui, je vois ce que tu veux dire maintenant, je suis d'accord, je le ferai », et il le fera pour moi.

Au point de vue du montage, comment se présente **S 2** *?*

Eh bien, je dirais que c'est à peu près ce que vous en attendez : Superman, voyez-vous, est un homme qui protège le monde, ne fait jamais rien de mal et qui est impliqué dans toutes sortes d'actions, mais ce n'est pas comme, par exemple, dans un film de Peckinpah où le montage est composé de scènes très courtes et rapides, violentes et qui possède un caractère propre : ici, le film est au service de Superman, le personnage qui est au centre de l'action dans laquelle il est entraîné.

Nous vous avons posé cette question par rapport au premier **Superman**, *que nous trouvons excellent, mais doté parfois de scènes un peu longues...*

Ce film est très différent, je pense que vous trouverez qu'il a un tempo considérablement plus rapide que **S 1**. Un des problèmes concernant la lenteur de **S 1**, c'est qu'ils voulaient expliquer très soigneusement comment Superman était devenu ce qu'il est, ce qui prit du temps, rendant certaines scènes lentes, la peinture des personnages, comment il est venu de Krypton, etc. Comme maintenant on n'a plus besoin de montrer tout ça, on plonge directement dans l'action dès le début. Le film n'est pas seulement rapide lorsqu'intervient Superman, mais également lorsque l'on voit tous les autres personnages : Les « méchants » de **S 1** ne l'étaient pas vraiment, étant des gens plutôt drôles ils étaient donc montrés d'une manière assez lente, tandis que les « méchants » de **S 2** sont des personnages bien plus durs, bien plus cruels, et donc le rythme (et par conséquent le montage) est bien plus nerveux que dans **S 1**.

Quel est, succintement, le thème de **S 2** *?*

Si vous vous souvenez bien de **S 1**, au début, on voit trois « méchants » sur Krypton, jugés et envoyés dans ce qu'on appelle la zone « fantôme », qui se trouve dans l'espace. Dans **S 2**, les « méchants » arrivent à quitter cette zone, à s'échapper, grâce à une action qu'entreprend Superman au même moment : ils arrivent sur terre et essaient plus ou moins de conquérir notre planète et Superman va les affronter pendant tout le film.

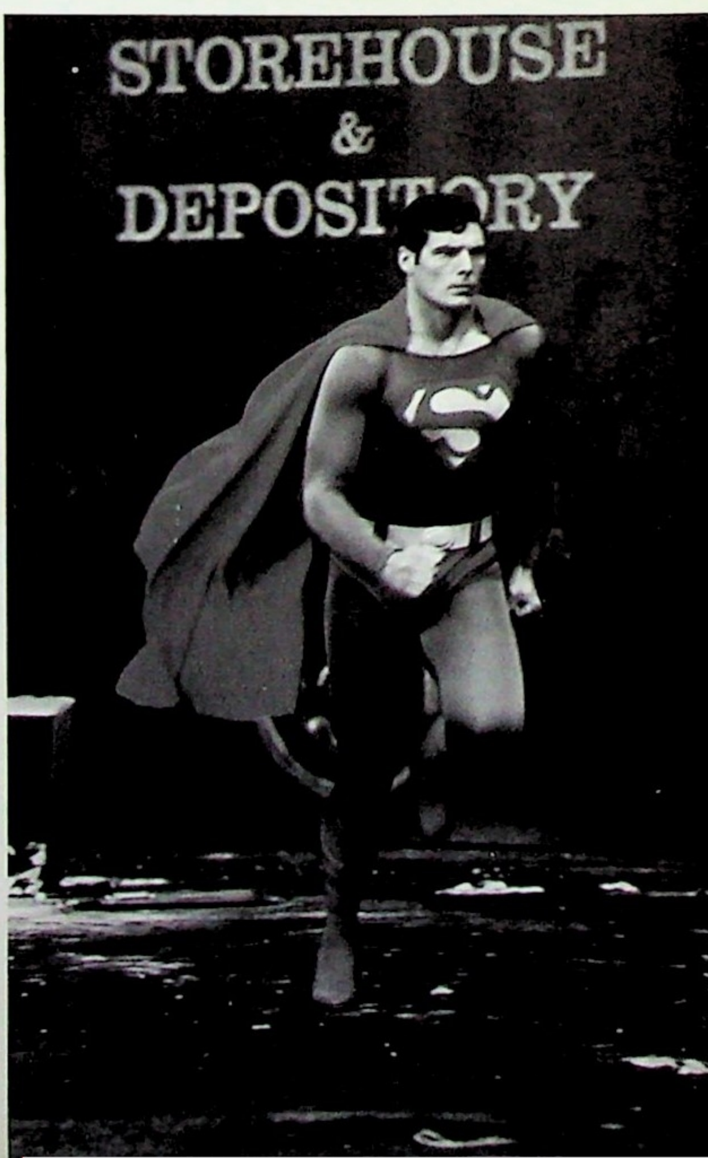
Les scènes de destructions sont difficiles à monter ?

Oui, certainement, il y a beaucoup de choses dans ces destructions qui furent réalisées par trucages. Ils ont fait ainsi construire un nombre énorme de décors pour des scènes telle la destruction de Metropolis où se produit une gigantesque bataille. Cette scène prit quatre semaines de tournage, la nuit, ce qui représente une masse considérable de travail, ainsi ces miniatures... Tout cela pose de nombreux problèmes au niveau du montage car lorsque vous travaillez sur des plans de trucages, vous savez qu'il ne s'agit pas de scènes jouées, mais de plans techniques à l'intérieur desquels il peut y avoir des erreurs, des vues trop longues, etc. Et il y a le problème du rythme, aller à une vitesse parfois très rapide, pour qu'on ne remarque pas d'une scène à une autre, lorsqu'interviennent des modèles réduits entre-coupés de plans « réels » de bâtiments, de possibles différences d'échelle.

Le bonheur suprême : voler dans les bras de l'être aimé !

Une transformation en pleine action pour Clark Kent/Superman





Le montage ou la seconde naissance d'un film

Avec quels autres réalisateurs avez-vous travaillé ?
Avec Sidney Lumet, sur **Equus** et un film que vous ne connaissez peut-être pas et qui s'intitule **The Offense**, avec Sean Connery. Il n'a pas été souvent montré, et parlait du problème de l'esclavage ; réalisé voici 8 ans il reçut un très bon accueil, du moins en Angleterre. J'ai travaillé aussi avec Tony Richardson voici quelques années.

Et avec Lumet, vous disposiez de la même liberté ?
Il fut une époque où Sidney Lumet ne faisait confiance en personne et refusait que les monteurs coupent le film avant qu'il soit entièrement terminé ; il aimait se rendre dans la pièce où s'effectue le montage pour travailler avec le monteur. Cela s'est passé ainsi entre nous deux pour le premier film, puis il y eut un certain point dans sa carrière où il s'aperçut que cela n'était plus possible pour des questions de temps et où il commença à faire confiance aux monteurs, ce que font la plupart des réalisateurs. Si le film doit être livré rapidement, il n'y a plus le temps pour ça : filmer une scène, puis voir le monteur et monter ensemble la scène, puis retourner filmer une autre scène, etc. car je pense que c'est un luxe, bien que certains réalisateurs procèdent encore ainsi, comme Stanley Kubrick, qui ne laisse personne s'occuper du montage sans lui, de sorte qu'il n'a jamais de surprises à la fin du film.

Que pensez-vous de **S 2** *?*
J'aime beaucoup ce film. Je crois qu'il marchera bien. Nous avons eu certaines restrictions, certains acteurs que nous n'avons pas pu obtenir à nouveau, donc des scènes tournées à l'époque du premier et purement et simplement coupées à jamais (NDLR : on a parlé d'un total de 35 mn, avec Marlon Brando, tournées lors de **S 1** et que les producteurs ne purent garder pour **S 2** en raison des royalties énormes que demande Brando). Mais tout s'est très bien arrangé, en fin de compte, et je pense que tout le monde et je m'y inclus avec plaisir, a été très content du film.

Richard Lester est-il un bon choix pour **S 2** *?*
Oui, je crois que ce fut une bonne idée de le prendre pour **S 2**, pas nécessairement par rapport à ses films antérieurs qui ne laissent pas à penser que Lester « collerait » à un tel film, mais je pense qu'il a apporté une certaine aisance aux personnages de **S 2**, une facilité de jouer, qui manquait à mon avis, dans **S 1**.

Vous travaillez davantage avec le réalisateur qu'avec les producteurs ?
Dans ce cas, oui, je le pense : Richard Lester est le genre d'homme qui se plonge complètement dans ses films, il suit leur construction artistique vraiment de très près et il n'y a pas de place pour quelqu'un d'autre ; de ce fait, les producteurs acceptent de se tenir quelque peu en arrière : Si Richard Lester dit : « ce sera comme ça », ils seront en général d'accord et il n'y aura pas de discussions.

Réalisez-vous la bande-annonce du film ?
Non, on va confier ça à un service spécialisé qui s'est déjà occupé de celle de **S 1**, mais il m'est déjà arrivé de faire des bandes-annonces avec le réalisateur. En ce qui concerne **S 2**, j'ai effectué le montage d'un très long film de promotion, de plus d'une heure, qui fut effectué au tout début du tournage et était destiné aux gens qui avaient placé de l'argent dans notre film pour leur montrer ce qu'on faisait.

Collaborez-vous au montage de la bande sonore ?
Oui, en fait, nous avons une personne qui s'occupe du montage-son mais je sers, si vous voulez, de liaison entre cette personne et Richard Lester, aussi j'ai assisté au mixage de tout le film. Cependant, comme Richard Lester s'intéresse lui aussi aux problèmes de son, il était souvent présent et on discutait parfois ensemble, à trois. Le film est en 70 mm gonflé et en dolby stéréo, il y a également des copies 35 mm stéréo et mono. Le montage nous a pris beaucoup de temps, car nous avions à nous occuper aussi bien des copies mono que stéréo, plus la bande-son internationale que nous avons réalisée en mono normale et aussi en dolby stéréo. Cela fait donc 4 copies environ en tout à effectuer !

Avez-vous une préférence pour un certain type de films ?
Je suis un peu contre ce qu'on appelle les films de « pur divertissement » : Je préfère les films qui ont quelque chose à dire. Bien sûr, **S 2**, appartient à la première catégorie, et je travaille sur des films de ce genre (sourires) mais quant à aller les voir, je préfère visionner des films qui m'apporteront plus.

Dans **S 1**, *il y avait de l'humour et aussi une certaine distance par rapport aux personnages.*
Oui, et l'humour et le côté ironiques sont toujours présents — sinon davantage — dans **S 2**, mais il y a certaines restrictions de la part de la compagnie DC comics, qui publie la bande dessinée quant à ce qu'on fait faire à Superman. On ne peut pas aller très loin, ils ont un représentant qui voit tout ce qui est filmé : d'abord, ils examinent le scénario et nous donnent leur accord, puis assistent au tournage, de sorte qu'on a les poings quelque peu liés, vous ne pouvez pas rendre Superman ridicule, cela n'est pas permis, il ne peut pas non plus être trop brutal avec les « méchants », nous sommes donc un peu « freinés ».

Pensez-vous que les gens ont conscience de l'importance de votre travail ?
Non, le public en général n'a aucune idée du travail d'un monteur et de ce que cela apporte à l'écran ; lorsque les gens voient un film, ils pensent que c'est comme à la TV : il suffit d'appuyer sur un bouton à la table de mixage pour que l'on passe d'une scène à une autre, ou ils croient que tout a été prévu ainsi. D'ailleurs, lorsque vous et moi allons voir un film, on a tendance à penser ainsi, que tout est venu naturellement. Or, ce n'est pas le cas, cela nous a pris dix mois, pour **S 2**, de « sueur et de sang » pour en arriver là ! Le public moyen l'ignore, et j'irais jusqu'à dire que des gens travaillant directement dans le film, dans d'autres branches techniques, ne savent pas eux-même ce qui se passe dans la salle de montage. Or, certaines personnes vont jusqu'à dire que le film est vraiment *fait* dans la salle de montage ; je pense que c'est parfois vrai : certains films terriblement mauvais sont plus ou moins « sauvés » par un montage habile et nerveux, mais là encore, les gens ne le savent pas, car *nous-mêmes*, lorsque nous voyons des films, nous ignorons quel fut le matériel tourné au début, combien de plans figuraient, lesquels ont été supprimés ou raccourcis, etc...

La mise en scène vous intéresse ?
Oui, cela m'intéresse et c'est l'une de mes ambitions, mais ayant effectué du montage depuis tant d'années, je ne la concrétiserai peut-être jamais, parce qu'il y a une énorme différence entre être assis là tranquillement à s'occuper soigneusement de nombreux bouts de films et discuter avec des acteurs et actrices difficiles, sur lesquels il peut être parfois malaisé d'imposer sa volonté. Mais j'ai *toujours* voulu réaliser : cependant étant arrivé à un stade où je suis devenu un monteur connu, qualifié, cela m'est difficile... Si j'ai l'occasion de pouvoir mettre en scène un film que j'aimerais beaucoup faire, je suis sûr que je saisirai ma chance et laisserai tomber le montage, mais revenir en arrière, repartir à zéro avec peut-être de petites productions et de médiocres acteurs, je ne pense pas que cela m'intéresserait, je préfère continuer le montage.

Innovation sans précédent : une nuit d'amour pour Superman et Lois Lane...





entretien avec

DEREK MEDDINGS

LE RESPONSABLE DES MODÈLES RÉDUITS

Avant de faire **Superman 2**, *quels furent vos films récents ?*

Il y eut d'abord **The Spy Who Loved Me**, puis **Superman 1**, **Moonraker** et enfin **Superman 2**. Je retourne maintenant à la série Bond avec **For Your Eyes Only**.

Comment en êtes-vous venu à effectuer les maquettes et modèles réduits de **Superman** *?*

Lorsque les producteurs se lancèrent dans le premier **Superman**, ils ont d'abord engagé le réalisateur Guy Hamilton, qui avait signé un ou deux Bond, et Guy m'a demandé si je voulais bien travailler sur ce film. A l'époque, je finissais **Aces High**, un film se déroulant pendant la première guerre mondiale et j'avais déjà signé un contrat pour le nouveau Bond, **The Spy Who Loved Me**. Puis, Hamilton fut « remercié » et c'est l'Américain Richard Donner qui prit sa place pour signer la mise en scène. Ils ont commencé le tournage en Italie, d'où ils sont revenus, car tout s'était révélé désastreux là-bas, ils n'arrivaient pas à travailler comme il faut ; puis ils sont allés aux studios de Shepperton et, en définitive ici, à Pinewood. Pendant **The Spy Who Loved Me**, Dick Donner m'a demandé de travailler à **Superman**, je lui ai répondu que ce n'était pas possible, étant déjà assigné sur le Bond. Et puis, pour des raisons bizarres je n'avais pas envie de faire ce film, je ne sais pas pourquoi, mais je n'étais pas très chaud pour faire **Superman**. J'avais entendu les histoires qu'on racontait sur le film, et tout n'avait pas l'air très « clair », aussi je suis resté un peu à l'écart, mais lorsque j'eus fini **The Spy Who Loved Me**, je n'avais plus rien d'autre à faire et Dick Donner m'a recontacté et m'a dit : « Bien, *maintenant* est-ce que tu veux le faire ? Tu ne peux plus utiliser le Bond comme excuse ! » Et comme j'aimais beaucoup Donner, j'ai pensé que ce serait agréable de travailler avec lui. Et c'est ainsi que ça a commencé, vraiment : on s'est très bien entendu. Je pense que c'était une bonne expérience, car Dick n'avait jamais travaillé pour des films impliquant des modèles réduits. Dans ce film, nous avons réalisé en maquettes et modèles réduits la séquence avec le pont de San Francisco, le barrage et bien d'autres scènes. Je crois que les plus réussies avec les maquettes sont celles de la voiture et de l'autocar sur ce pont. Cela m'a permis de prouver à Donner que l'on pouvait utiliser des maquettes d'une manière réaliste. D'ailleurs, chaque fois que c'était possible, on faisait intervenir des maquettes, parce que, bien sûr, il y a certaines choses qu'on ne *peut* faire faire à un acteur, même avec des superpositions. Lorsque j'eus terminé **S 1**, le film de Bond commençait à se préparer et je suis passé directement à **Moonraker**. Donc ces quatre dernières années ont vraiment été pour moi : Bond-Superman-Bond-Superman...

Et maintenant le nouveau Bond...

Oui ! et quand j'aurai fini celui-là, il faudra peut-être que je fasse le nouveau **Superman** ! (rires)

Avant d'aller plus loin dans **Superman**, *pouvez-vous nous parler de votre métier et de vos débuts ?*

J'ai commencé dans une école artistique, car je voulais devenir un artiste. Mes parents étaient dans le cinéma, ils travaillaient pour les studios de Denham, à l'époque où se faisaient les films d'Alexandre Korda, et ils collaborèrent sur ces films. En sortant de l'école, je suis allé dans ce collège artistique, puis j'eus à effectuer mon service militaire. Lorsque j'ai quitté l'Air-Force, j'ai voulu rentrer dans le cinéma, mais je n'y arrivais pas, c'était très difficile. Par la suite, j'ai répondu à une petite annonce où ils cherchaient un artiste lettreur à Denham, car ils désiraient quelqu'un pour dessiner des titres de films. J'ai obtenu la place puis, après avoir fait ce travail et écorché des centaines de titres pendant quatre ans, je commençai à connaître pas mal de gens et je me mis à peindre des décors réalistes pour des arrières-plans de génériques. Je suis entré dans une boîte privée où j'ai fait de la pub, pour la TV comme pour le cinéma. C'est alors que j'ai rencontré Les Bowie, qui était probablement un des meilleurs spécialistes en effets spéciaux de ce pays, voire au monde et Les m'a pris sous son aile et m'a enseigné la peinture sur caches (le matte-painting) — et c'est vraiment le travail que je voulais faire ! Je suis resté avec Les pendant des années, mais à cette époque, on considérait qu'utiliser le matte-painting, c'était avoir recours à un moyen bon marché : peindre le ciel ou un château parce qu'on n'avait pas les moyens de faire construire le château ou de filmer en avion ! Maintenant, c'est un procédé utilisé fréquemment, mais même autrefois, Les était très habile pour effectuer ce genre de travail difficile à détecter. Il m'a donc enseigné cette technique. Cependant, la plupart des films anglais de l'époque ne pouvaient se permettre de payer une centaine de livres pour un matte-painting, car cela représentait beaucoup d'argent. Les effectuait parallèlement toutes sortes de trucages qu'il m'apprit à réaliser et je devins une sorte de technicien général en effets spéciaux, ce que je suis d'ailleurs toujours : mais les gens se réfèrent à moi, ces dernières années, comme si j'étais un « miniature man ». Je ne veux pas que l'on pense de moi que je suis un nain ! (rires), simplement parce que je fais aussi des modèles réduits ! Ainsi, pour les James Bond, c'est moi qui supervise tous les trucages, bien que je sois parfois secondé, comme ce fut le cas pour **Moonraker** où mon assistant s'est occupé des scènes filmées à Paris : on en discute ensemble et il effectue son travail ; s'il a des problèmes, il me donne un coup de fil. Pendant ce temps, je me concentrais surtout sur les miniatures, car il y en avait beaucoup.

Pour **The Spy Who Loved Me**, je me suis occupé des scènes sous-marines : le super-tanker qui attaque les sous-marins (tout cela en miniatures) tous les plans aquatiques tournés aux Bahamas.

Y aura-t-il des décors ou trucages importants dans **For Your Eyes Only** *?*

Non, ce sera davantage un film d'action, avec lequel on reviendra aux James Bond de l'époque de **From Russia With Love**. Il sera très attrayant, notre travail consistant surtout à effectuer les maquettes de constructions sous-marines. Ce sera comme tous les autres James Bond, un spectacle de famille.

Vous avez travaillé avec John Barry pour le premier **Superman** *: est-ce vous qui avez réalisé la planète Krypton ?*

John a conçu la planète, la surface de Krypton, mais nous avons construit cette maquette et l'avons filmée avec un nouveau procédé ramené de Paris que nous avons utilisé pour filmer les crevasses de la planète, traquer les vallées...

Quel matériel fut employé pour la scène dans les glaces ?

On a utilisé du polystyrène, de la fibre de verre, du plâtre, etc., également du plexiglas et un matériel permettant de faire étinceler tous ces décors. Lorsque le palais commence à s'effondrer, sur la planète Krypton, on s'est servis de sel, et même de sels minéraux !

Ces scènes de destructions au début du film sont-elles réalisées avec des modèles réduits ?

C'est un mélange : il y a beaucoup de scènes d'action réelles avec des décors grandeur nature, mais également de nombreux modèles réduits et maquettes. Dans les plans d'ensemble, lorsque tout s'écroule et qu'on voit tomber des débris, ceux-ci ont été rajoutés par matte. Quand on voit les cristaux pénétrer à l'intérieur du décor, les rocs tomber, etc. tout ceci sont des maquettes superposées aux vrais débris placés à l'intérieur du décor de la cité.

Combien de temps faut-il pour créer un tel décor ?

C'est difficile à dire. Celui-ci fut un grand décor, qui remplit tout un plateau, de taille moyenne, de Pinewood. Il a pris beaucoup de place, car nous voulions qu'il commence à une certaine dis-

tance du sol. D'ailleurs, à mon avis, ce décor fut construit trop haut par rapport au sol, mais il fut conçu et réalisé avant que je n'intervienne dans le film. Lorsque je suis arrivé, tous les plans étaient fixés et ils étaient en train de le construire ; je les ai néanmoins incités à diminuer ça et là la taille d'une partie du décor, puis finalement, ils ont décidé de laisser le décor tel qu'il était prévu. Sa construction fut assez longue : deux mois...

*Pour **S 2**, ce décor a-t-il été refait ?*

A l'époque de **S 1**, ils ont tourné toutes les scènes de Krypton pour le 2e. Par contre, ils durent refaire Le Palais des Glaces pour **S 2**, car des scènes devaient être tournées dans ce palais, qui ne l'ont pas été lors du premier.

*Donc, pour **S 1**, vous avez réalisé le pont de San Francisco et aussi la montagne, à la fin ?*

Oui, le barrage qui s'écroule, mais il faut que je vous précise que je n'ai pas réalisé entièrement cette séquence : en effet, comme je vous l'ai dit, j'avais un James Bond à faire après **S 1**, et j'ai quitté l'équipe de **S 1**, environ un mois avant la fin du tournage, de sorte qu'après l'effondrement du barrage, je n'ai pas tourné le passage où l'eau se déverse dans la vallée en trombes. Je pense qu'il s'agit d'une scène ratée : tout le monde m'en donne le crédit, mais je n'en veux pas ! (rires).

*Nous rétablirons la vérité ! Dans **S 2**, nous avons cru comprendre que tout New York était reconstitué en maquettes ?*

C'est un mélange de photos, de maquettes, de plans de circulation automobile où un modèle réduit de Superman est rajouté en surimpression, tout cela alterné avec de vrais plans de Superman. C'est un tel mélange... Nous ne voulions pas aller une seule fois à New York pour filmer la ville, mais je défie quiconque de prétendre que ce n'est pas New York, car *c'est* New York, il n'y a pas à s'en cacher : on a copié New York très fidèlement et on en est très content. Cette manière de filmer New York nous a fait gagner un temps fou, permettant de préparer rapidement des décors pour les scènes de transparence où l'on voit voler Superman. Le travail que mon équipe et moi effectuâmes fut de fournir des arrières-fonds, des décors pour le front-projection. Les gens qui s'occupaient de la front-projection ont ensuite rajouté sur ces décors Superman ou les « méchants » qui volent. Mais avec la front-projection, comme avec n'importe quel système, tout a des limites : que ce soit les travelling-mattes, la front-projection ou les transparences. Même le Zoptic : on ne peut pas placer n'importe quoi devant la caméra et filmer. On ne peut faire du zoom qu'à une certaine distance pour créer l'illusion que Superman disparaît dans le décor ou au loin, à l'horizon ; aussi il y a beaucoup de plans où nous eûmes à utiliser un Superman mécanique, avec une cape mécanique, et pour les plans où nous avons filmé ce « robot » en alternance avec d'autres plans où on voit le vrai Superman, je défie quiconque de deviner quand il s'agit du Superman mécanique ou du vrai.

C'est là l'une des rares fois, dans un film fantastique, où l'on voit une ville entière reconstituée en maquettes ?

En fait, des quartiers de la ville : je ne veux pas donner l'impression que nous avons reconstitué New York *entièrement* en maquettes. Nous avons surtout reconstruit certains endroits, puis nous avons rajouté des photographies. On a également réenroulé le film en marche arrière, puis incorporé dans la pellicule, au moyen de la double-exposition, plusieurs couches de bâtiments, un mélange de procédés très complexes qu'on a dû mettre en pratique très soigneusement afin d'éviter les chevauchements d'image, les débordements. On a aussi construit une rue entière grandeur nature et une rue en modèle réduit à l'échelle de 1/8e : cette séquence représente d'ailleurs une rue très importante et l'on voit des voitures exploser, d'autres s'élever en l'air et retomber brutalement sur des vitrines de boutiques. On a même créé *des personnes en miniature* courant dans cette rue ! Les bras et les jambes de ces gens fonctionnaient, et ils couraient : on s'est arrangé pour que l'écart entre ces personnages courant paniqués, et les voitures soit très faible, de sorte que lorsqu'ils sont à côté des voitures, c'est si rapide que l'on n'a pas le temps de remarquer les jambes de ces robots par trop « mécaniques » ! Mais c'est un passage où il y a énormément d'action, car à ce moment-là, les « méchants » arrivent dans la rue et la dévastent, créant un ouragan grâce à leurs pouvoirs : des objets et des voitures s'envolent, il y a de la poussière partout. Nous avons reconstitué cette scène en miniature, autrement cela nous aurait posé un assez gros problème : essayez d'imaginer comment déplacer une voiture normale en la soulevant et en la projetant 100 mètres plus loin dans la rue ! C'est une grande distance et il n'aurait pas été bon de montrer la voiture volant comme un avion ! Elle est supposée se déplacer sans contrôle et cela nous fut ainsi plus facile en modèle réduit, plus économique également.

Cela doit être un travail considérable que de reconstruire, ne serait-ce que des parties de New York...

Oui, bien sûr, mais je pense que les new-yorkais vont être surpris lorsqu'ils visionneront le film et qu'ils apercevront deux fois dans le même plan les mêmes bâtiments ! (rires) Et je crois qu'ils remarqueront aussi que l'Empire State Building n'est plus tout à fait à la même place, des petites choses comme ça, vous voyez. Nous avions un photographe américain, un photographe-architecte qui a pris des photos de New York pour moi. Je lui avais demandé de se concentrer sur certains quartiers et de prendre ses photos en panoramique ; de sorte que nous avions une vue générale de ces quartiers. Par ailleurs, nombre de photos nous ont surtout servi de références : ainsi avec le réalisateur, je pouvais choisir les lieux que l'on allait recréer et qui correspondaient le mieux aux scènes voulues. Lorsque le metteur en scène me disait : « Oui, c'est l'endroit qu'il faut », nous reproduisions la rue ou le quartier de New York avec des doubles expositions, comme je vous l'ai expliqué des mattes, des déroulements en arrière du film, des procédés assez longs mais c'était la manière la plus commode car si vous tournez à New York, vous ne pouvez filmer en « longue exposition » avec une caméra, car alors les lumières sont happées peu à peu. Et il y a ce problème qu'ils ont eu pour **S 1** avec New York, celui de faire allumer les gratte-ciels pour eux, car, comme dans la plupart des grandes villes, il y a un moment où chacun rentre chez soi : ils ont fini de travailler et rentrent chez eux après avoir éteint la lumière des gratte-ciels et même si le bas des rues restait illuminé, tout le haut, les gratte-ciel, était éteint et ces bâtiments n'avaient dès lors plus aucun intérêt ! Pour **S 2**, avec ce photographe, on a pu ajouter autant de lumières que l'on souhaitait : avec toutes les fenêtres qui se trouvaient dans nos modèles réduits, on pouvait faire allumer autant de fenêtres que l'on voulait. On pouvait aussi obscurcir des endroits où cela nous semblait préférable de ne pas voir grand'chose d'éclairé, les lumières étant alors ôtées par cache avec la caméra.

Il y a une scène intéressante où par-dessus les maquettes, on a rajouté par caches de la circulation dans les rues, les « lumières de la ville », etc. et où Superman intervient d'un seul coup : un des « méchants » touche avec ses pouvoirs le haut de l'Empire State Building qui s'écroule dans la rue ! Or, pendant cette scène, on aperçoit à la fois les rues de New York avec les gens et les voitures qui roulent et soudain Superman plonge dans le feu de l'action pour rattraper au vol le morceau de l'Empire State Building. Lorsque l'on voit Superman se saisir du bloc, il s'agit du petit robot, alterné avec des gros plans de Christopher Reeves.

Nous sommes impatients de voir cette scène !

Moi aussi ! Je ne l'ai pas encore vue ! Enfin si, mais la scène n'était pas encore complétée alors, avec le son, etc. C'est une scène assez longue. Je crois que le plus beau compliment que l'on m'ait fait, c'était il y a quelques jours, lorsque les gens de chez Warner-Bros sont venus voir le film : ils l'ont énormément aimé, ils l'ont trouvé fantastique, puis ils se sont tournés vers le réalisateur et lui ont demandé « Nous aimerions savoir pourquoi donc vous aviez à votre disposition toute une équipe pour les modèles réduits et maquettes en permanence pour le film ». Apparemment, ils n'ont remarqué *aucune* des maquettes du film et je crois que sans le vouloir, ils m'ont donné là un grand compliment ! Le réalisateur a ri, parce qu'il savait ce qu'il en était : en fait, ils ont été totalement abusés !

En dehors de ces scènes, il y a également une séquence se déroulant sur la lune ?

Oui, c'est le premier endroit où atterrissent les « méchants » au début du film, mais ces scènes furent déjà réalisées à l'époque de **S 1**. Cependant nous avons filmé pour **S 2** une scène importante où, après que les « méchants » aient atterri, ils attaquent une ville, une petite ville du Middle-West s'appelant Houston, et qu'ils confondent avec l'autre, celle du Texas. Quoiqu'il en soit, ils créent la panique en dévastant la ville et l'armée est appelée à la rescousse, tandis que les « méchants » commencent à semer la mort et la destruction avec leur super-souffle, etc. Un hélicoptère de l'armée les affronte et ils font exploser au ciel l'engin : nous avons tourné cette séquence avec un hélicoptère contrôlé à distance par radio. Nous avons également construit toute une ferme avec ses installations, les granges, les puits à l'américaine, une sorte de moulin à vent construit en métal, etc. Le modèle réduit est assez grand, puisque lorsque

l'hélicoptère est touché et perd le contrôle, il s'écrase vers la ferme. Et les gens croient qu'il va atterrir dans la maison, ce qu'il ne fait heureusement pas : il s'écrase dans une grange qui prend feu tandis qu'il explose. Cette séquence est très intéressante...

L'attaque de Metropolis se situe lors du final ?

Oui, mais lorsque les « méchants » atterrissent sur notre planète, ils veulent trouver Superman et le défier en combat, donc des tas de choses se passent pendant le film, il y a énormément d'action. Nous eûmes beaucoup de maquettes à construire, mais également des scènes de vol à tourner, car si au départ notre rôle était de construire les arrières-plans, les maquettes, etc. vers la fin du film, moi et mon équipe nous avons également filmé certaines scènes supplémentaires de vol qui ne pouvaient être réalisées autrement qu'en miniatures. Nous avons utilisé ainsi le travelling-matte aussi bien que le Zoptic.

Il y a également une séquence très bonne au début de **S 2** avec la Tour Eiffel à Paris. Nous sommes allé à Paris où l'on a pris des photos et filmé toute la Tour Eiffel. Puis, nous avons construit ici une Tour Eiffel en miniature, qui représentait un peu plus de la moitié de la tour et on l'a construit en laiton, une maquette fantastique ! Des compatriotes à vous sont venus et n'ont pu relever aucune faute, parce que, bien sûr, cela a été construit en copiant la Tour Eiffel très exactement, avec tous les détails, grâce aux photos, notre visite là-bas, etc. C'est pour une scène où des terroristes prennent des gens en otage et les emmènent en ascenseur jusqu'en haut de la tour. Ils ont une bombe avec eux. Lois Lane se trouve sur la Tour Eiffel, car elle est journaliste et, se débrouillant bien va trouver les otages. Superman, entre temps, *sait* que Lois Lane est en danger sur la Tour et il doit voler des USA jusqu'en France ! Il y a donc un plan où l'on voit la Tour Eiffel traversée par Superman qui arrive comme un bolide ! Il comprend très vite la situation lorsque l'ascenseur dans lequel se trouve Lois est précipité au sol : il le rattrape avant qu'il ne s'écrase, afin de laisser sortir Lois, mais dans l'ascenseur se trouve une bombe laissée par les terroristes.

Superman prend l'ascenseur et avec ses mains et sa superforce, fait traverser le haut de la Tour Eiffel à l'ascenseur ! Lorsqu'il se trouve dans l'espace, il lance au loin l'ascenseur qui explose avec sa bombe et c'est ainsi que les « méchants » sont libérés, car voyez-vous, ils étaient captifs dans une prison flottant dans l'espace : l'explosion perturbe leur course, de sorte qu'ils apparaissent ainsi dans le film.

Pouvez-vous nous citer une scène de **S 1** *où Superman est joué par un modèle réduit ?*

Eh bien, lorsqu'il vole vers l'autobus qui se trouve au bord du Golden Gate et que l'on voit un plan d'ensemble du pont, avec le bus et Superman et que ce dernier attrape le bus par en-dessous pour le remettre sur la route, il s'agit d'un modèle réduit !

Vous étiez à la tête, pour **Superman**, *du « model unit ». Choisissez-vous tous vos collaborateurs personnellement ?*

Cela dépend, parfois oui. Pour **Superman**, j'ai fait quelque chose que je ne fais pas habituellement : j'ai été engagé seulement pour les modèles réduits, le film étant tellement important, il m'aurait été impossible de le contrôler entièrement ; de plus Colin Chilvers, qui s'est occupé des effets spéciaux grandeur nature, des effets mécaniques, avait déjà commencé avant mon arrivée. Aussi, lorsque Dick Donner et Pierre Spengler m'ont demandé de travailler à **S 1**, j'ai accepté, mais eux avaient surtout besoin de quelqu'un pour diriger cette partie précise des trucages. En ce qui concerne mon travail, j'ai ma propre équipe, que la compagnie emploie, mais qui est *mon* équipe, travaillant régulièrement avec moi et, quand tout va bien, me suivant d'un film à un autre. Cette équipe ne se compose que de six personnes et tous les autres collaborateurs dont j'ai besoin me sont fournis par les studios, car ils ont des peintres fantastiques, ainsi que des plâtriers, électriciens, etc. ce qui fait qu'en fin de compte, mon équipe s'avérait très importante avec tous les gens que je prenais à Pinewood.

Qui construit les modèles réduits ?

J'ai des gens pour ça, tout un département qui comprend des spécialistes en construction de miniatures. Ce sont des personnes que je connais, et qui ont déjà travaillé avec moi : je les ai quittées lorsque je travaillais pour **S 1**, puis je les ai retrouvées pour **Moonraker**, et à nouveau maintenant pour **S 2**. Cela fera donc quatre films avec moi...

Nous avions beaucoup aimé le pétrolier géant de **Moonraker**...

Il mesurait plus de 20 mètres de long, et nous l'avons transporté aux Bahamas ; il fut réalisé ici, avec l'équipe de Pinewood et les artisans de modèles réduits. On a fabriqué la coque du navire, qu'on a envoyée à Nassau dans un avion géant. Là-bas, on a fait construire la chaloupe que l'on a installée dessus comme pour un vrai navire, puis quand ce fut fini, j'ai peint le pétrolier de telle sorte qu'on ait l'impression qu'il soit vieux, pour qu'il ait l'air plus réel, puis on l'a mis en mer, à la différence que cela se passa dans une sorte de rivière. Car l'endroit que nous avions choisi, le directeur artistique et moi-même, comme base se trouvait dans un endroit qu'on appelle Coreal Harbour. Il y a des années, on y avait construit un hôtel luxueux avec plein de petits canaux tout autour qui se dirigeaient vers les villas cossues des riches habitants de la ville ; Ceux-ci pouvaient ainsi installer leur bâteau dans ces canaux qui se déversaient après dans une sorte de fleuve, qui lui-même se déversait dans la mer. On a procédé ainsi pour notre pétrolier de 20 m de long qui était installé dans une sorte de petit port qu'on avait fabriqué et où on travailla pour lui apporter la touche finale, les derniers détails. Pour filmer, on sortait le navire, lui faisant emprunter les canaux jusqu'à la mer et là, pendant la journée, on filmait avec une équipe de trois personnes travaillant sur le pétrolier lui-même, l'équipe de tournage étant installée dans un grand chaland, équipé de tout ce qu'il fallait (cuisine, équipements de plongée, etc.). Lorsque en fin de journée, on avait fini de tourner, on retournait avec le pétrolier et le chaland à Coreal Harbour, et on laissait le pétrolier pendant la nuit dans ce petit port qu'on avait installé : là, le petit pétrolier était en sécurité loin des éléments ; rien à craindre, par exemple, en cas de tempête. D'ailleurs, il arriva un jour où la mer était tellement mauvaise que nous avons tourné un plan — un des meilleurs ! — sur le canal lui-même...

Le coût final pour les miniatures et maquettes d'un film comme **Superman** *doit être très élevé ?*

C'est très étrange, car je ne sais jamais vraiment combien cela peut représenter. Pour **Moonraker**, le total des trucages a coûté plus d'un million de livres, ce qui se comprend avec toutes les scènes dans l'espace, le temps passé à Paris, etc. Mais je n'ai aucune idée de ce qu'a pu coûter **Superman** ; je peux néanmoins vous dire que les modèles réduits construits pour le premier n'ont pas été réutilisés pour **S 2**. Après avoir terminé le premier, je ne pense pas qu'il y ait des plans de modèles que j'ai filmés pour **S 1** dont on se soit servi pour **S 2**.

Il y a encore d'autres scènes impliquant des miniatures dans **S 2** *?*

Oui, il y a une fuite en ballon, et puis la scène sur le Mont Rushmore. Elle se déroule au milieu du film, les « méchants » arrivent en volant près du Mont Rushmore et avec leurs pouvoirs, ils démolissent les têtes des quatre présidents des Etats-Unis qu'ils remplacent par leurs propres images. Je crois qu'il s'agit d'ailleurs là de l'un des plans les plus compliqués que l'on ait tournés : lorsque les « méchants » arrivent, ils lancent des rayons de feu désintégrant les têtes des présidents, qui tombent au sol en poussière. Il s'agissait là d'un modèle réduit, on a reconstruit les pierres, les rochers avec les arbres autour. Les « méchants » qui volent sont donc des miniatures, eux-aussi, mais il s'agissait surtout d'une question de « timing » : il nous fallait désintégrer une tête, puis faire revenir le film en arrière pour substituer la tête d'un président par celle d'un « méchant », puis continuer avec une autre tête, et ainsi de suite. Ce fut extrêmement compliqué, je crois qu'il nous a fallu trois journées entières de travail simplement pour cette courte séquence ! On était épuisés : on devait calculer combien de fois il fallait qu'on revienne en arrière, et à quelle cadence... Les cameramen devenaient fous et il a fallu qu'on travaille tard pour terminer ça, car il s'agissait d'une des dernières scènes du film que l'on devait réaliser.

Pour certaines scènes, vous avez utilisé un écran particulier ?

C'est un écran spécial que l'on n'utilise pas pour le blue-backing (le fond bleu) mais pour la front-projection, un écran dont le fond est recouvert d'un certain matériel, qui peut être utilisé en peinture et que l'on revêt généralement par bandes, bien que des gens le déposent parfois en carrés, ou en diamants. C'est un matériel extrêmement miroitant, où tout se reflète, avec des

millions de petits grains qui brillent, comme de la poussière, quand vous regardez de près ou touchez.
Cet écran est quelque chose de vraiment intéressant, car du point de vue de la caméra, cela reflète 100 % de ce qui est projeté suivant le même principe que les catadioptres de voiture, et l'image est parfaitement claire, mais si vous bougez un peu, c'est fini, si vous ne vous mettez pas parfaitement en face, vous ne voyez rien du tout.
Vous comprenez, l'image voyage toujours à angle droit sur l'écran, c'est pourquoi il faut que vous soyez placé exactement au milieu pour obtenir l'effet désiré, car la lumière transite par un miroir à demi-incliné qui reflète l'image sur l'écran, de sorte que vous avez votre projecteur qui envoie l'image sur ce miroir incliné à 45 degrés et de chaque côté, (ou d'un seul) les caméras filment ce qui s'y reflète ; en outre, vous pouvez projeter directement sur l'écran ce que vous voulez mais comme je le disais, ce système a des inconvénients, car si vous n'êtes pas bien au milieu, en ligne avec l'écran et le miroir, il peut se produire des contours noirs autour des gens, comme avec le « blue-screen » peut se produire un contour bleu.

A propos justement de la front-projection et de l'usage qu'on peut en faire, il y a une scène assez extraordinaire dans **S 1** *où on voit, dans un même plan Superman s'envoler par la fenêtre, puis Lois Lane traverser l'appartement pour ouvrir la porte à... Clark Kent !*

Oui, cela a été effectué avec ce principe du miroir et de l'écran permettant d'intégrer deux actions différentes sur un même plan sans coupures. Et vous savez, personne n'a jamais mentionné avant vous ce plan ; c'est un plan que nous, les techniciens, avons trouvé fantastique et nous pensions que tout le monde s'intérrogerait : « Comment diable ont-ils pu faire ça ? » et personne ne nous en a parlé ! Dans le même plan Superman s'en va en volant par le balcon, Lois lui fait un signe de la main, et se retourne, tandis que la caméra la suit ; on vient juste de quitter Superman des yeux lorsqu'on entend frapper à la porte ; Lois va ouvrir — la caméra continue de la filmer — et lorsqu'elle ouvre la porte entre Clark Kent ! Et les gens n'ont rien dit ! (rires).

Les spectateurs se sont tellement habitués à la magie que plus rien ne les étonne, Superman a probablement fait beaucoup pour ça...

Je connais les gens, car la télévision a entraîné le public en général à faire attention à tout, et ils le font automatiquement, que ce soit une grosse production ou un petit film, ils remarquent des détails et beaucoup sont maintenant si éclairés dans ce domaine... Ils ne connaissent pas forcément tous les termes techniques, mais ils savent, par exemple, s'il s'agit de front-projection ou de back-projection. J'ai remarqué que lorsque je commençais à discuter avec des gens et à leur demander : « Comment croyez-vous qu'on ait effectué tel effet ? », ils s'asseyaient et commençaient à me dire : « Eh bien, vous avez projeté l'image ainsi avec tel projecteur, etc. ». C'est surprenant de voir à quel point ils sont proches de la réalité ! Même ma femme, il m'arrive de l'entendre me faire la remarque : « Quel matte-shot horrible ! » Et les enfants, c'est encore pire ! On ne peut pas tromper un enfant ! De nos jours, il y a tellement d'articles qui sont écrits sur les effets spéciaux avec des reportages sur nous, les techniciens...

Pas en France, cela commence seulement...

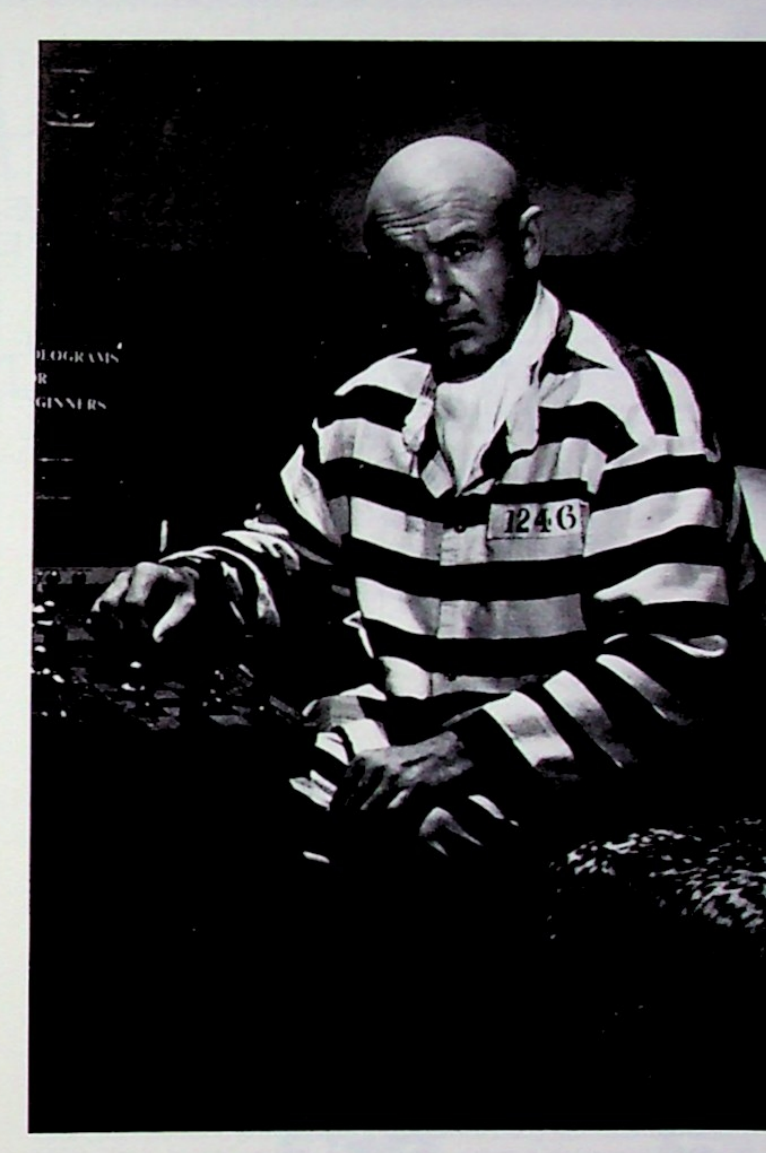
Vraiment ? Mais aux USA, il y en a énormément, et en Angleterre aussi : des interviews et des photos de nous ; je crois que maintenant les enfants et les gens en général en ont assez de savoir si telle actrice a eu une aventure avec tel acteur, ça leur a passé, ce genre de choses, ils préfèrent voir des photos de **Star Wars**, **Superman** ou les **James Bond**. Je pense que ça a commencé avec les **James Bond**, quand les trucages de ces films sont devenus plus importants et plus élaborés, et avec des productions telles **Star Wars** et **Superman** où les trucages sont si magnifiques ; les gens ont commencé à essayer de savoir comment diable ils ont été effectués et à oublier de se demander comment un acteur joue : tout le monde sait ça ! (rires) De la sorte, les techniciens deviennent les nouvelles stars, pas seulement les spécialistes de trucages, mais aussi les cameramen, ce qui est bien, d'ailleurs, car cela incite les producteurs à comprendre qu'ils ont besoin de nous ! (rires).

Y a-t-il des films d'un autre genre auxquels vous aimeriez participer ?

Eh bien, j'ai toujours voulu collaborer à une comédie de film de guerre située pendant la première guerre mondiale et avec ce cher vieux Les Bowie, nous avons souvent discuté ensemble la possibilité d'écrire un script sur ce sujet. Ce n'était pas vraiment un film de guerre, cela aurait ressemblé à **Ces merveilleux fous volant dans leurs drôles de machines**, une comédie utilisant ce cadre, avec les vieux tanks, les anciens avions, et avec des situations drôles découlant de tout ça. J'ai toujours pensé qu'il était possible de tourner un film de guerre sans avoir pour autant à faire démolir des bâtiments grandeur nature, des tanks et toutes sortes de véhicules, en les remplaçant par des miniatures et où tout serait reconstitué en modèles réduits. J'ai failli en faire un une fois, qui s'appelait **The Iron Daffodil**, où il y aurait eu beaucoup de miniatures, une histoire de tanks alliés essayant de traverser la France pour rejoindre Dunquerke avant de se faire prendre par les Allemands, un film au sujet intéressant qui devait être réalisé entièrement par miniatures, mais le projet n'aboutit jamais.

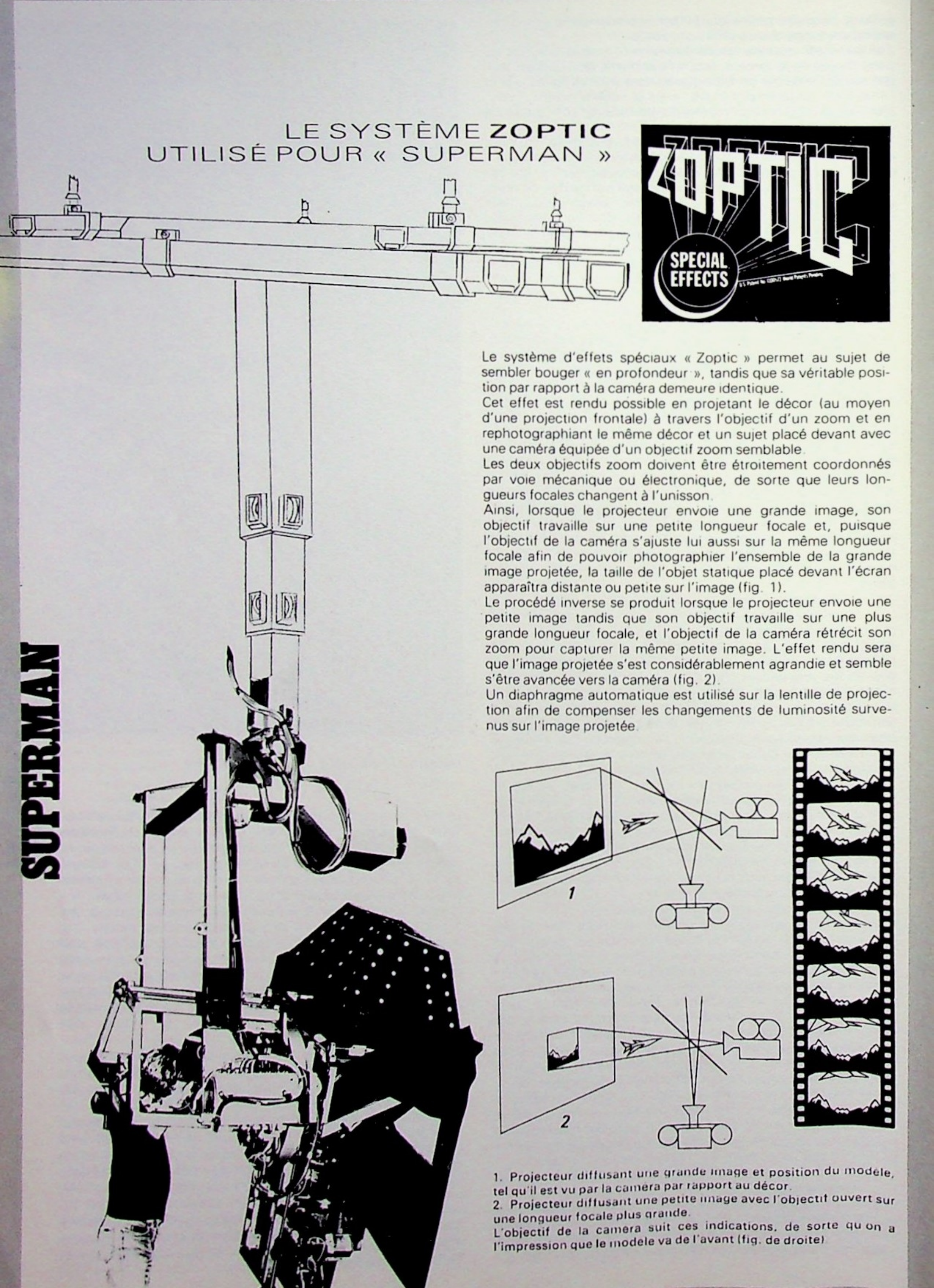
Avez-vous vu **1941** *?*

Non, je n'en ai pas encore eu l'occasion. Cela m'intéresse beaucoup d'aller le voir, car je sais qu'ils ont construit en miniature une rue à l'échelle de 1/8e, et certainement alors que nous faisions de même pour **S 2** !
En ce qui concerne le cinéma en général, tout ce que j'espère, c'est que les compagnies continueront de produire des films comprenant des effets spéciaux, qu'ils soient artistiques ou non, ça n'est pas grave. Car il s'agit d'un défi, d'un grand défi. Les gens me demandent parfois s'il y a des choses que je ne peux réaliser en trucage, mais je ne pense pas qu'il y en ait, avec les caméras que l'on crée de nos jours et aussi longtemps que vous avez assez de connaissances pour être capable d'inventer un moyen pour parvenir à ces résultats, vous pouvez tout faire en matière de trucages !



Un captif impassible... (Gene Hackman)

LE SYSTÈME **ZOPTIC** UTILISÉ POUR « SUPERMAN »



Le système d'effets spéciaux « Zoptic » permet au sujet de sembler bouger « en profondeur », tandis que sa véritable position par rapport à la caméra demeure identique.
Cet effet est rendu possible en projetant le décor (au moyen d'une projection frontale) à travers l'objectif d'un zoom et en rephotographiant le même décor et un sujet placé devant avec une caméra équipée d'un objectif zoom semblable.
Les deux objectifs zoom doivent être étroitement coordonnés par voie mécanique ou électronique, de sorte que leurs longueurs focales changent à l'unisson.
Ainsi, lorsque le projecteur envoie une grande image, son objectif travaille sur une petite longueur focale et, puisque l'objectif de la caméra s'ajuste lui aussi sur la même longueur focale afin de pouvoir photographier l'ensemble de la grande image projetée, la taille de l'objet statique placé devant l'écran apparaîtra distante ou petite sur l'image (fig. 1).
Le procédé inverse se produit lorsque le projecteur envoie une petite image tandis que son objectif travaille sur une plus grande longueur focale, et l'objectif de la caméra rétrécit son zoom pour capturer la même petite image. L'effet rendu sera que l'image projetée s'est considérablement agrandie et semble s'être avancée vers la caméra (fig. 2).
Un diaphragme automatique est utilisé sur la lentille de projection afin de compenser les changements de luminosité survenus sur l'image projetée.

1. Projecteur diffusant une grande image et position du modèle, tel qu'il est vu par la caméra par rapport au décor.
2. Projecteur diffusant une petite image avec l'objectif ouvert sur une longueur focale plus grande.
L'objectif de la caméra suit ces indications, de sorte qu'on a l'impression que le modèle va de l'avant (fig. de droite).

entretien avec COLIN CHILVERS
LE DIRECTEUR DES EFFETS SPÉCIAUX

Quelles sont les connaissances requises lorsque l'on dirige des effets spéciaux ?

Eh bien, l'on doit tout d'abord connaître un certain nombre de matériaux, tels que le plastique, la fibre de verre, le bois et divers métaux, ou tout au moins bien connaître les personnes qui travaillent dans ces différents domaines. Il faut ensuite se débrouiller pour que le chef-opérateur obtienne l'effet voulu et que le réalisateur voit ses idées se concrétiser sur l'écran. Il est également nécessaire d'être diplomate, car on travaille avec les acteurs ainsi qu'avec les ingénieurs et les financiers — l'argent dépensé devant l'être au mieux ! Il faut enfin savoir s'occuper de son équipe : mon équipe, pour **Superman 2**, comprend 16 personnes (j'en avais 26 pour le premier). On doit s'arranger pour qu'elles aient toujours le matériel dont elles ont besoin pour travailler.

Donc, dans une séquence où interviennent les effets spéciaux, vous devenez le réalisateur du film plus que le metteur en scène lui-même ?

Oui, mais si le réalisateur doit vous écouter en ce qui concerne la direction d'acteurs pour les effets spéciaux, vous devez l'écouter, lui, pour savoir ce qu'il veut exactement : ce dialogue est ainsi primordial. A partir du moment où vous avez compris ce qu'il attend de vous, ce sera à vous de dialoguer avec les artisans, non à lui, ce qui le soulage de beaucoup de problèmes.

Vous travaillez aussi de près avec le producteur ?

Oui, ce n'est pas toujours facile d'ailleurs : beaucoup de producteurs veulent dépenser le moins d'argent possible, économiser sur les trucages, ce qui provoque des discussions serrées entre le réalisateur et le producteur, et c'est à moi de trouver un compromis en satisfaisant financièrement le producteur tout en effectuant à l'écran les trucages voulus par le réalisateur.

Quel fut votre travail pour le premier **Superman** *?*

Je me suis occupé des effets mécaniques au sol, qui furent réalisés par les artisans, et des scènes de vol, en studio ou en extérieurs ; également des scènes où les artistes ont beaucoup travaillé, aussi bien les peintres et dessinateurs pour les scènes sur Krypton, que les cascadeurs et personnes s'occupant des travelling-mattes pour la séquence du tremblement de terre. J'ai de même travaillé sur les plateaux, en particulier j'ai fait construire un hélicoptère spécial pour la scène où l'on voit Superman le retenir au sol. C'est ce qu'on appelle un effet mécanique. Pour cette séquence, on a aussi utilisé le « process screen ».*

Quelles furent vos relations avec John Barry, et que pensez-vous de son travail ?

Nos relations furent excellentes, et John Barry fut le plus grand directeur artistique avec lequel j'aie jamais travaillé : il ne se contentait pas des méthodes traditionnelles, et voulait toujours aller de l'avant, créer de nouveaux procédés de construction de décors. Il est à l'origine de nombre d'innovations concernant les décors de **Superman 1**. Aussi, lorsqu'il a attaqué la préparation de son premier film en tant que réalisateur, **Saturn 3**, cela m'a fait très plaisir de m'occuper des effets spéciaux : ce fut une véritable tragédie lorsqu'il est mort, car il était à l'aube d'une nouvelle carrière.

Avant sa mort, il vous avait confié ce qu'il désirait en ce qui concerne les trucages de **Saturn 3**, *de sorte que ceux que l'on voit sur l'écran sont conformes à ce qu'il en attendait ?*

Oui, bien sûr, en particulier pour le robot Hector : nous avons passé de nombreuses semaines ensemble à étudier sa construction. En fait, 8 ou 10 robots furent réalisés pour le film, chacun pour des fonctions bien précises. La tête et les bras des robots bougeaient automatiquement : avec des effets optiques, jamais le public n'y aurait cru ! Mais nous avons utilisé des trucages en dehors des effets purement mécaniques du robot ; en outre, pour certaines scènes où on le voit marcher, un homme se trouvait dans un costume spécial qui lui était fort pénible, car pesant près de 40 kilos !

Tout s'est bien passé avec Stanley Donen ?

Magnifiquement : c'est un réalisateur très *visuel*. Ce qui est très important dans ce film où les décors tiennent une grande place ; Stanley les a extrêmement bien rendus sur l'écran, il a une vision très photographique des choses. J'ai également travaillé avec son fils, qui s'est occupé de certains effets optiques pour **Superman 1** et **2** à Los Angeles. C'est presque devenu une « affaire de famille ».

Pouvez-vous nous parler de votre travail pour **Superman 2** *?*

J'ai été chargé des effets mécaniques, j'ai également supervisé les scènes de vol avec le process screen où le matériel est entièrement électronique et automatique. En dehors de ces scènes, il y a la séquence où Superman sauve Lois Lane dans les chutes du Niagara et aussi celle à Paris avec la Tour Eiffel, et puis bien sûr, la confrontation finale de Superman avec les trois « méchants », qui s'est tournée dans le studio de Pinewood avec un plateau immense, une séquence impliquant beaucoup d'effets spéciaux. Il y a davantage de trucages dans ce film que dans **S 1**, surtout des effets spéciaux mécaniques.

La scène de la Tour Eiffel fut réalisée en partie en filmant la Tour elle-même à Paris, et également avec une portion de la Tour que nous avons fait construire grandeur nature où l'on voit l'ascenceur : nous voulions ainsi donner une touche réaliste au film, lorsque les gens voient Superman voler autour de la Tour. Et puis nous avons réalisé une maquette assez grande, de plus de 30 pieds de haut. Un modèle réduit magnifique, et qui devrait être exposé dans un musée !

Comment avez-vous été contacté pour **S 1** *?*

J'étais au studio, où je travaillais avec Richard Lester qui faisait déjà à l'époque partie de l'équipe, et je connaissais le directeur artistique et le metteur en scène ; en outre, j'étais libre. C'est donc grâce à un de ces tours du destin où il se trouve que vous êtes là où il faut et quand il le faut ! Tous les autres techniciens des truquages pour **S 1** étaient excellents ; je ne dis pas qu'ils m'ont contacté parce que je faisais du bon travail, mais parce que j'étais libre et je suis arrivé au bon moment.

Vous avez donc travaillé aussi bien avec Richard Donner qu'avec Richard Lester, leurs méthodes de travail sont-elles très différentes ?

Tous deux sont de bons metteurs en scène, avec chacun une approche quelque peu différente...

Peut-être que l'un était plus inspiré que l'autre en matière de trucages ?

Non, pas vraiment : tous deux avaient déjà réalisé des films qui comprenaient des effets spéciaux, aussi ils respectaient le fait que l'on savait ce que l'on faisait, ils acceptaient très bien nos suggestions pour modifier telle ou telle scène afin d'obtenir un effet plus spectaculaire. Il n'y a jamais eu de problèmes avec eux ; bien sûr, étant donné qu'ils étaient les réalisateurs, ce sont eux qui prenaient les décisions finales, mais chacun pouvait leur suggérer des idées qui, si elles étaient bonnes, étaient ensuite utilisées dans le film. On peut difficilement demander plus, de mon point de vue, je pense que tous deux firent très bien leur travail, on s'est toujours parfaitement entendus !

Donc, ils vous ont laissé un certain nombre d'initiatives ?

Oh oui, ce fut notamment le cas pour une scène où l'on voit les « méchants » détruire toute une ville : en général, on se réunissait régulièrement avec le réalisateur et les producteurs, mais ce n'est pas toujours possible dans un bureau d'imaginer ce qui va se passer ensuite. Quand nous avons commencé à tourner cette séquence des « méchants » dans **S 2**, chacun a émis des

* Ecran géant transparent spécialement créé pour **Superman**.

SUPERMAN : un Oscar pour les effets spéciaux

suggestions : « Est-ce qu'on ne pourrait pas leur faire démolir ce bâtiment d'abord, afin que ce soit plus spectaculaire, ou donner aux méchants plus de super-pouvoirs ? » etc. C'est alors qu'on commençait à débattre la question avec Roy Field ou Derek Meddings, et donc à *communiquer*. Roy disait : « Oui, je pourrais probablement réaliser cet effet par un moyen optique » et ainsi de suite. Mais nous savions où nous allions, car toutes les scènes étaient déjà dessinées en croquis, ce qui est une bonne manière de travailler : il ne faut pas oublier que nous avions affaire à une équipe importante.

Il y eut donc une excellente collaboration entre nous tous : s'il ne m'avait pas été possible de voir les producteurs régulièrement et de débattre avec eux de tel et tel problèmes, jamais le film n'aurait pu se faire.

En général, vous préférez travailler avec un réalisateur qui connaisse le domaine des trucages ?

Je pense que lorsque vous travaillez dans les effets spéciaux et que l'on vous contacte pour un film, ils savent déjà ce que vous avez effectué auparavant, et cela n'a donc pas d'importance si le réalisateur s'y connait en trucages ou non, à partir du moment où il est prêt à vous écouter, c'est ce qui est le plus important, autrement ce n'est pas la peine qu'il fasse appel à vous, s'il ne veut pas vous écouter. J'ai travaillé avec certains réalisateurs qui n'y connaissaient rien en trucages, mais qui nous écoutaient, de telle sorte qu'on pouvait les aider, car ils faisaient confiance en nous, en nos connaissances.

Quelque chose ne nous semble pas très clair : d'après ce que nous aurions appris, la mise en scène de **S 2** *fut effectuée aussi bien par Richard Lester que par chacun des responsables des équipes techniques du film ?*

Cela s'est passé également pour **S 1**, Derek Meddings dirigeait ainsi l'équipe responsable des modèles réduits : Lorsque trois ou quatre équipes filment en même temps, le réalisateur ne peut pas être partout simultanément, aussi parfois, ce furent les artistes et les techniciens eux-mêmes qui effectuaient la réalisation de telle séquence. Il m'arriva souvent de diriger des scènes impliquant des effets mécaniques. Le réalisateur ne savait pas toujours ce qu'on faisait et, cela fut surtout le cas pour **S 1**. Richard Donner venait nous voir et examiner les mouvements de caméra qu'on allait effectuer, discutait avec nous, puis repartait diriger les acteurs tandis que des gens comme Derek Meddings filmaient les séquences avec les modèles réduits. Etant donné qu'il avait affaire à des spécialistes chevronnés, il n'y avait pas de raisons pour lesquelles Donner aurait pu s'alarmer et tout s'est bien passé pour **S 1**, ainsi que pour **S 2**.

Y a-t-il dans **S 2** *de scènes en particulier qui vous aient posé des problèmes ?*

Oui, la bataille finale avec les « méchants », l'ultime confrontation avec Superman : comme ils sont dotés de super-pouvoirs, il a fallu que l'on fasse en sorte que le spectateur ne pense pas qu'ils aient des armes. Grâce à leurs rayons, ils déplacent un autocar qu'ils lancent sur Superman, et dans ce genre de scène, le public se doit de croire que les méchants font ça « naturellement » et que c'est tout naturellement aussi que Superman évitera l'obstacle avec ses propres pouvoirs. Il faut donc que ce genre de lutte ait l'air acceptable, réelle, et ce fut l'un de nos grands problèmes ; faire voler en outre un bus entier d'une manière naturelle n'est pas une chose aisée. Et puis il y eut des problèmes d'autres sortes, comme la séquence avec les chutes : on a fait traverser par câbles les chutes du Niagara par les acteurs eux-mêmes ! Dans ce genre de scène, il fallut faire très attention car c'est l'artiste lui-même qui se trouve à des dizaines de mètres du sol ! C'est le film qui était alors, d'une certaine manière, accroché à ces câbles ! Tout l'argent !

Il a été dit que, au moins pour **S 1**, *les séquences de vol impliquant des câbles ont été retouchées image par image directement sur la pellicule pour effacer les câbles...*

Oui, nous avons procédé ainsi parfois car du point de vue du public, si un seul câble est visible à l'écran, alors toute l'illusion est rompue ; si on veut faire un film qui montre quelqu'un voler, on doit savoir que cela coûte de l'argent pour que le film soit de qualité : notre plus gros problème avec **S 1** était de faire accepter au public l'idée que cet homme volait réellement et cela a marché. Autrement, il serait hors de question d'en faire une suite ; je pense donc que tout le travail impliqué valait la peine.

Le public doit d'abord croire que Superman vole et ensuite que l'acteur est Superman, ce qui n'est pas si évident...

Quand nous avons tourné la première séquence de vol de **S 2**, lorsque Superman atterrit dans les chutes du Niagara nous avons d'abord répété la scène avec un cascadeur pour vérifier que tout allait bien se passer, puis Christopher Reeves est venu, habillé avec son collant et sa cape et on l'a fait suspendre dans le vide, soutenu par des câbles. C'est alors que Chris a pris une certaine pose et le voir comme ça, les cheveux rejetés derrière la tête par le vent... c'est incroyable ! Même moi, je ne remarquais plus les câbles, c'était une vision insensée, on pense le voir voler pour de bon : il ressemble et il *est* Superman ! Lorsqu'il porte son fameux costume, son attitude change d'un seul coup. Une distribution d'acteurs avec lui dans le rôle de Superman est quelque chose qui ne peut se produire qu'une fois dans toute une vie, aucun autre acteur n'aurait pu tenir ce rôle. Personnellement, je ne vois pas d'autres acteurs à sa place, il joue extrêmement bien. C'est de plus une des personnes avec lesquelles il me fut le plus agréable de collaborer, si on considère tout le travail qu'il lui fut demandé. Et jamais de plaintes de sa part quand il lui fallait porter de lourds harnais ou être suspendu à des câbles : il savait qu'on essayait de faire de notre mieux, et qu'on voulait obtenir les meilleurs résultats ; il savait également que de la sorte, son travail ne serait pas toujours de tout repos et il acceptait. Parfois, il restait dans la même position durant une, deux ou trois heures et il ne se plaignait jamais. Chris est une personne étonnante.

Une certaine partie de **S 2** *fut tournée à l'époque du premier, y a-t-il des scènes de trucages que l'on verra dans ce film effectuées lors de* **S 1** *?*

Eh bien, il faut savoir que lorsque nous filmions **S 1**, nous savions déjà qu'il y aurait une suite, donc une des raisons principales pour lesquelles nombre de scènes de **S 2** ont déjà été tournées pendant **S 1** est que certains des décors apparaissant dans les deux films, tels le Daily Planet, Krypton ou la planète des glaces, étaient si grands et ont coûté si cher, qu'il aurait été déplacé de les tourner à plusieurs années d'intervalle. Les démolir, pour les reconstruire deux ou trois ans après aurait été stupide. Le script était déjà écrit, les protagonistes demeuraient les mêmes dans les deux films (et donc les acteurs), c'est une simple question de logique. En fait, on aurait dû finir les deux films en même temps à l'époque, mais nous avons eu des problèmes (telle la manière de faire voler Superman, qui n'était pas encore au point), en conséquence, nous en arrivâmes à dépasser le temps et le budget prévus pour le film. Il fut alors décidé d'arrêter le tournage de **S 2** et de terminer **S 1**. Autrement, cela aurait pris trop de temps, et peut-être serions-nous encore actuellement en train de travailler sur les deux films..., aussi je pense que ce fut une bonne décision.

Revoit-on beaucoup de scènes de Krypton dans **S 2** *?*

Non, pas vraiment : on observe en flash-back ce qu'avaient fait les « méchants » sur Krypton avant d'être bannis, et puis on plonge très vite dans l'action, sur notre planète.

Il semble que dans le script original, davantage de scènes de la planète Krypton devaient montrer des machines perfectionnées — des astronefs, voitures futuristes, etc... — et qu'elles aient été abandonnées au profit d'un aspect plus symbolique de Krypton : est-ce pour des raisons de vraisemblance ou du fait de problèmes techniques ?

Je pense que quand le script de **S 1** fut réécrit, on s'aperçut que tout cela n'était pas nécessaire, que la planète était plus crédible ainsi, sans voir des myriades de vaisseaux spatiaux, engins téléguidés, etc. On aurait pu très bien engager des centaines de dessinateurs pour concevoir ce genre de choses, mais il fut décidé de s'en tenir, pour Krypton, à l'image d'une planète se mourrant, frappée par une épidémie : cela semblait plus futuriste de la sorte...

Cette vision de Krypton est extrêmement bien rendue...

Il faut dire que nous avions pour cette séquence des maîtres en les personnes de Geoffrey Unsworth et John Barry : John concevait les décors et Geoff les magnifiait par de remarquables éclairages. Nous faisions glisser un peu partout des nuages dans la planète pour lui donner cette impression de mort. Avec des « trucs » de ce genre, cela fonctionnait parfaitement, le climat était bien rendu. Il y a aussi cette scène des « méchants » jugés et punis, où l'on n'aperçoit, en immense, que leurs visages en ovale et, devant eux, Marlon Brando tout seul. C'est là





« Jamais aucun autre acteur n'aurait pu tenir ce rôle... »

un exemple de grand cinéma, de quelque chose de purement imaginatif et visuel. L'effet n'aurait pas du tout été le même, si l'on n'avait vu que ces prisonniers réunis autour d'une table ! Là encore, il s'agit des fruits du travail de toute une équipe, utilisant des procédés qui n'avaient jamais été employés exactement de la même manière auparavant. C'est pourquoi le film fut si réussi, en raison de l'équipe qui y travailla.

Y a-t-il eu des modifications d'effets spéciaux entre **S 1** *et* **S 2** *?*

Les « bras mécaniques » sur lesquels volait Superman dans le premier film furent redéveloppés et modifiés d'une manière plus sophistiquée de sorte que grâce à ces améliorations on a pu les contrôler par ordinateur. Il y eut ainsi nombre de nouveaux équipements, en particulier pour les scènes impliquant les « méchants » volant tous ensemble.

Quelle est la différence entre Denys Coop, directeur de la photographie et Roy Field ?

Denys filme sur le plateau tandis que Roy travaille sur une partie du matériel, environ la moitié, en laboratoire, il s'occupe ainsi des copies par tirage optique et étant donné qu'il est l'un des derniers maillons de la chaîne, il y a beaucoup de choses pour lesquelles il est inquiet : il doit réunir tous les mattes, vérifier qu'ils fonctionnent bien et il y a toujours des tas de problèmes. Par exemple, lors du tournage de **S 1**, on s'aperçut qu'il fallait utiliser le « blue screen » mais que Superman lui-même portait un costume bleu : il a surmonté le problème en obtenant des labos optiques qu'ils réalisent deux couleurs bleu différentes. Ce que fait Roy demande beaucoup de travail et de connaissances, si on veut que le public soit vraiment abasourdi. Je pense que Roy est l'un des plus grands, sinon le plus grand spécialiste en effets spéciaux au monde. Il est respecté et connu partout, jusqu'à Los Angeles. Même les laboratoires sont d'accord sur le fait que c'est un grand maître dans le domaine optique. Et, par ailleurs, il est l'un des hommes les plus agréables qui soit, entièrement dévoué à son travail, et acceptant tous les défis auxquels il doit parfois faire face.

Vous avez obtenu un oscar pour **Superman 1**, *quel effet avez-vous alors ressenti ?*

C'est difficile à expliquer... C'est comme si l'on avait reçu, dans le domaine cinématographique, un diplôme reconnaissant le travail que l'on effectue et disant : « Ce que vous avez accompli cette année est meilleur que ce qu'a fait tout le monde ». On ne peut se sentir mieux que lorsque l'on monte sur scène recevoir l'Oscar, car il signifie tellement pour nous ! Le fait d'obtenir un Oscar pour des effets spéciaux signifie qu'on a réussi l'« examen », qu'on sait effectuer des effets spéciaux et si un producteur assiste à la remise des Oscars et a besoin de vous pour un film, il n'a alors qu'à téléphoner pour demander si on est libre, il sait qu'on peux accomplir le travail. Il n'a pas à m'interroger si je peux faire ceci ou cela, cela se voit sur l'écran, et j'ai obtenu les qualifications nécessaires, comme si c'était un diplôme de médecine décroché avec succès ! Et cela m'a beaucoup aidé pour mon film canadien...

Ce sera votre prochain projet, ce film avec Quinn Donoghue ?*

Je l'espère, j'aimerais quitter le domaine des effets spéciaux pour me lancer dans la production et comme réalisateur de seconde équipe. Je ne ressens plus, maintenant, l'esprit de défi qui m'animait. Je me suis toujours donné un certain nombre d'objectif à atteindre dans ma vie, et l'un d'eux fut de devenir un spécialiste en effets spéciaux, ce qui m'est arrivé sur des films importants qui m'ont donc valu cet Oscar. J'ai fait ce que je voulais faire, il est temps que je me lance dans un nouveau défi et Quinn et moi avons étudié un projet pour une série dramatique TV à caractère historique sur l'histoire des chutes du Niagara et de l'Etat lui-même. C'est une idée qui me semble fantastique, car il y avait tellement de gens impliqués ! Les Anglais étaient là au début, ainsi que les Français, et, bien sûr, les indiens. Et puis, il y a tous ces événements qui ont tourné autour : la Guerre de Sécession, les gens qui sont tombés dans les chutes, les funambulistes qui les ont traversées et les gens qui ont essayé d'autres moyens pour les franchir. Cela pourrait donner une excellente série TV. Nous travaillons maintenant au scénario avant de trouver des financiers pour mettre ça en chantier.

Nous avons aussi un autre projet, **The Gingerbread House**, qui narre l'histoire d'une vieille dame adorable dévorant les gens, mais c'est un film d'amour, vraiment : à la fin, elle n'a rien de malsain, elle demeure charmante, comme pourrait l'être votre propre grand-mère et vous vous prenez réellement

* Quinn Donoghue est à la fois scénariste, producteur (dont récemment, en Espagne, un film fantastique de J.-L. Borau : **La Sabina**) et... directeur des relations publiques. Nous lui sommes redevables de ce dossier **Superman**, réalisé grâce à son concours amical et efficace.

Des effets spéciaux imprévus...

d'affection pour elle ! Je ne pense pas qu'il y aura des effets spéciaux dans ce film qui sera réalisé au Canada, mais il y en aura beaucoup en revanche dans la série TV sur les chutes du Niagara, Roy Field travaillera sur cette série avec nous et je ferais probablement des effets spéciaux comme réalisateur de seconde équipe. On verra des bateaux s'échouer dans ces chutes, puis également le fameux funambuliste français Blondine qui traversa les chutes sur une corde tendue, tandis que fut donné un feu d'artifices, et nous allons recréer cette scène avec beaucoup d'effets optiques...

Vous aimeriez devenir réalisateur ?

Oui, je crois que ce sera l'un des objectifs que je me donnerai ensuite. Je pense que l'on ne connait bien une chose que si on l'essaie, et si j'en ai l'occasion, j'essaierai. Si je n'ai pas de succès, j'admettrai en mon fort intérieur que je ne peux pas le faire et je me limiterai à ce que je sais faire : les effets spéciaux.

Quel âge avez-vous ?

34 ans. Parfois, je me sens plutôt vieux.

A quel âge êtes-vous entré en contact avec le cinéma ?

A 22 ans : je voulais à tout prix me lancer dans les effets spéciaux, j'ai fait tout ce que j'ai pu dans diverses branches du cinéma afin d'arriver à ce but et j'ai persuadé le truqueur américain Glenn Robinson de m'engager comme assistant. Et Glenn est devenu mon maître. Il a récemment travaillé sur **Flash Gordon**. A mon avis, Glenn est l'un des plus grands spécialistes de tous les temps en matière de trucages. Il a ainsi obtenu 4 Oscars pour des effets spéciaux, record peu égalé : il en a obtenu un pour les modèles réduits d'**Earthquake**, et les autres pour **King-Kong**, **Logan's Run** et **Hindenburg**. Il a 65 ans maintenant. Mon premier film avec lui fut **Battle of Britain**.

Lorsque vous réaliserez des films, dirigerez-vous les trucages ou ferez-vous appel à quelqu'un ?

Les effets spéciaux sont le pire domaine de l'industrie cinématographique ! Pourquoi ? Parce que chaque metteur en scène veut quelque chose qui soit meilleur ou différent des films précédents et il y a toujours un problème. Si vous travaillez dans le son ou la photo, il y a toujours certaines limites. Mais avec nous, il n'y a pas de limites : lorsque l'on vous propose un scénario, on s'attend toujours à ce que vous surmontiez tous les obstacles, à ce que vous réussissiez tous les trucages demandés, et cela me fera bien plaisir d'embaucher quelqu'un à ma place pour accomplir ce travail ! (rires).

Dans vos projets, une partie est-elle consacrée à du fantastique ?

Oui, Quinn et moi avons les droits pour trois livres américains de merveilleux et dès que nous reviendrons du Canada, nous discuterons avec une compagnie TV pour voir si ce sera possible d'en faire une série vidéo. Voici sept ans, j'ai essayé désespérément d'intéresser des gens à une série TV basée sur « John Carter On Mars », le livre de Edgar Rice Burroughs, et les producteurs à qui j'en ai parlé m'ont dit : « Laissez tomber, le public ne s'intéresse pas au merveilleux et à la Science-Fiction » et George Lucas, par la suite, a persuadé un producteur de faire un film qui est pratiquement « John Carter On Mars » ! L'histoire est connue : une princesse, dont John Carter est amoureux, est retenue prisonnière et Carter, grâce à sa force, sa volonté et son courage, ira la délivrer. Bien, c'est le même scénario que la série de space-opéra que tout le monde connait, mais à l'époque, je n'étais qu'un technicien d'effets spéciaux et je ne pouvais pas arriver à convaincre les producteurs. Maintenant, j'ai un statut important qui me permet de me faire écouter, mais malheureusement, il semble qu'à présent le cinéma de SF en arrive à ses limites : les gens vont se tourner de plus en plus vers le merveilleux, plutôt que la SF.

Vous croyez que le public s'intéresse de moins en moins à la SF ?

A mon avis, les gens en ont assez des vaisseaux spatiaux, peut-être y reviendrons-nous dans quelques années, car le cinéma fonctionne par cycles, mais pour l'instant, les gens sont peut-être plus intéressés par des films comme **Dragonslayer**, qui n'est pas de la SF, mais du merveilleux et toute l'industrie cinématographique pense que ce sera probablement le genre de films très populaire d'ici peu. Le « Sword and Sorcery » rentre aussi dans ce style de films, c'est ainsi que l'on s'apprête à tourner **Merlin the Wizard**. Je pense que si un film est bon, les gens iront le voir, quel que soit le genre auquel il appartient. Si vous observez tous les films qui ont eu du succès ces dernières années, ils ont ceci en commun, c'est d'avoir été tous réalisés par de bons metteurs en scène : Spielberg, Lucas, Donner et Lester, ce sont là des gens qui inciteront le public à voir leurs films.

En dehors de **Gingerbread House** *et de la série TV, d'autres projets ?*

Lorsque j'étais à Nice, récemment, je me suis mis à écrire un scénario : c'était la première fois que cela m'arrivait : je ne sais pas si c'est bon ou pas, mais c'est au moins un exercice pour moi, le film est une histoire d'amour, avec des effets spéciaux. Ainsi je peux au moins comprendre les problèmes que rencontrent les gens qui travaillent dans d'autres branches du cinéma...

C'est très intéressant d'écrire...

Ce film fut à l'origine un rêve : un rêve que j'ai eu et que j'ai voulu coucher sur le papier. C'est l'un des rares rêves dont je me sois souvenu ; je me suis réveillé un matin et ce rêve est resté très clair dans mon esprit. Je me suis senti obligé de l'écrire immédiatement.

King-Kong *fut aussi un rêve avant d'être un film...*

C'est fascinant. De plus, cela se passait lorsque je tournais en extérieur et que j'avais pas mal de temps à moi. Dans ma chambre d'hôtel je pouvais me concentrer mieux sur mes idées. Vous savez, je prends régulièrement des notes quand j'ai une idée qui me traverse la tête, je la note tout de suite. Ce fut le cas pour **Gingerbread House**, une idée qui est venue comme ça, qu'on a notée et qui va devenir un film : au début, j'appelais au téléphone Quinn qui me disait que cela n'avait aucun intérêt, et puis quand on s'est revu, il m'a déclaré que cela n'avait pas l'air aussi mauvais ; il a écrit le scénario et finalement, on s'est aperçu que ça collait parfaitement ! Lorsque l'on réunit des gens comme ça, tout marche très bien, nous avons ainsi quelqu'un au Canada qui est un magicien pour trouver l'argent nécessaire ! Il sait aussi produire et réaliser des films, et puis il y a Quinn qui sera scénariste et s'occupera de la publicité du film. Cela donne une bonne équipe, où chacun respecte le travail de l'autre.

Dans l'immédiat, je vais me reposer un peu. J'ai travaillé très durement pendant quatre ans, sans m'arrêter, et je sens que je veux faire les choses dont j'ai envie : pêcher, chasser, faire du ski, etc. Je veux jouir de la vie : je n'ai d'ailleurs rien d'autre à faire pour le moment ! Excepté **Condorman**, que je termine pour la firme Walt Disney. C'est d'ailleurs le plus court film auquel j'aie collaboré : deux mois seulement ! Mais le sujet m'intéressait, et j'ai toujours voulu travailler pour Disney : j'aime beaucoup leurs films, et celui-ci constitue pour eux une aventure comme avait pu l'être **Le trou noir**. C'est une production importante, pour laquelle j'ai gardé une partie de l'équipe technique de **Superman 2**.

On y trouve d'ailleurs des scènes analogues...

Oui, celle où nous avons fait voler Condorman autour de la tour Eiffel, par exemple. Il nous est arrivé une chose curieuse avec les gens de chez Disney : lorsque j'étais à Nice, aux studios de la Victorine, on s'est dépêché de terminer notre travail là-bas un vendredi pour attraper à toute vitesse l'avion de 20 h qui va à Paris. On s'est assis, puis une demi-heure environ après le décollage, l'avion s'est d'un seul coup mis à piquer vers le sol : les gens se cassaient la figure dans l'appareil, les affaires se sont renversées, tout le monde s'est écrasé à l'avant, et j'ai interrogé l'hôtesse : « Je crois que nous avons un problème, n'est-ce pas ? ». « Oui », m'a-t-elle répondu, « on pense qu'il y a une bombe cachée dans l'avion ! ». On a donc atterri à Lyon, où l'on est resté trois heures, pendant qu'ils cherchaient la bombe. La semaine précédente, je m'étais occupé d'explosions avec des petits barils de pétrole, et je me suis mis à penser à tout le pétrole qui se trouvait dans l'avion : cela aurait pu être la fin d'un « SPFX man » ! J'en ris maintenant, mais alors c'était une expérience plutôt spéciale...

Ce qui est surtout « gênant », c'est qu'alors ce n'était pas vous qui dirigiez cette scène d'effets spéciaux !

On avait un pilote remarquable : il a dû se poser à toute allure et trouver immédiatement un terrain d'atterrissage. Dès qu'on a atterri, on a foncé dans une maison tandis que s'affairaient les voitures d'incendie. Et dans l'avion, il n'y a pas eu de panique, personne n'a hurlé : l'équipage savait comment réagir, et il était parfait. Ils ont très bien fait leur travail, et je suis toujours là ! Mais maintenant, je veux prendre des vacances...

LE JUSTICIER



Hawk the Slayer *appartient à une no velle catégorie de films fantastiques : Sword and Sorcery (L'Epée et la Sorce lerie), une nouvelle interprétation l'éternelle lutte entre le Bien et le Mal.*

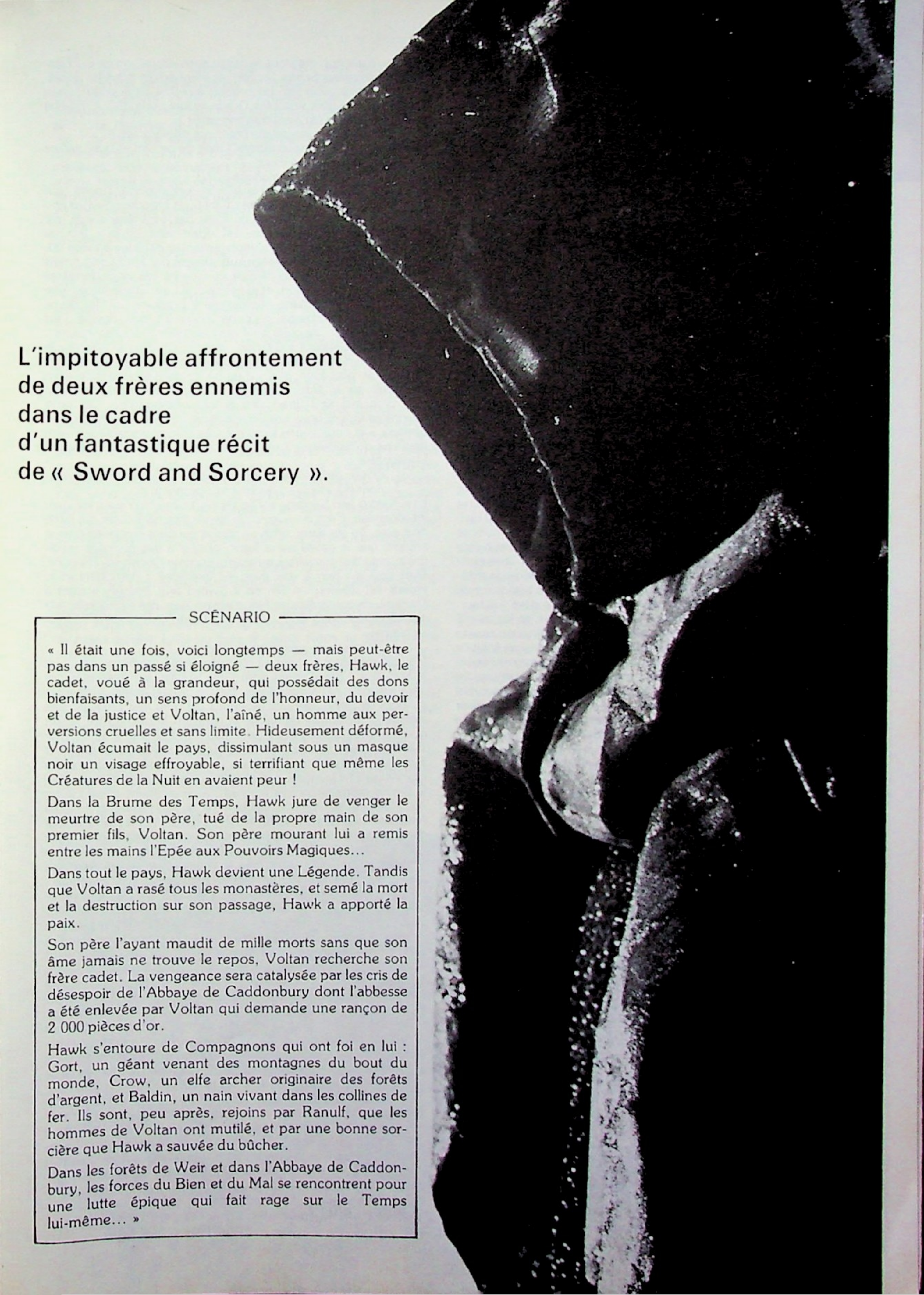
Le tournage fut effectué dans les studi anglais de Pinewood, et dans dive extérieurs. **Hawk** *est fantastique, dans mesure où l'histoire se déroule dans lieu et à une époque indéfinis. On y év que un passé de légendes, avec ses so ciers et magiciens, mais cela pourr aussi bien se produire dans un futur cauchemar, après que des explosio atomiques aient ravagé la Terre, lui la sant une sorciété barbare et primitive.*

Ce film est l'occasion trop rare de retro ver Jack Palance, absent sur nos écra fantastiques depuis sa remarquble inte prétation du comte-vampire dans **Dracula** *de Dan Curtis et sa prestati non moins intéressante dans* **Welcom to Blood City** *de Peter Sasdy.*

Il marque également le retour de Sha Briant, jeune acteur « fragile » de Hammer, spécialisé dans des rô inquiétants et troubles : **Captain Krono Frankenstein et le monstre de l'enfe** *etc.*

Certes, la Sword and Sorcery exist déjà avant ce film, ainsi que le précise Terry Marcel dans notre entretien, ma peu, sinon aucun des films précéden ne sont apparus sur nos écrans ces de nières années, et qui, sinon les Angla pouvaient être à même de traiter d'u sujet proche de l'Histoire (par les conn tations des costumes, châteaux et pays ges) appartenant au fantastique d légendes et du merveilleux...

par *Robert* et *Alain Schlocko*



L'impitoyable affrontement de deux frères ennemis dans le cadre d'un fantastique récit de « Sword and Sorcery ».

SCÉNARIO

« Il était une fois, voici longtemps — mais peut-être pas dans un passé si éloigné — deux frères, Hawk, le cadet, voué à la grandeur, qui possédait des dons bienfaisants, un sens profond de l'honneur, du devoir et de la justice et Voltan, l'aîné, un homme aux perversions cruelles et sans limite. Hideusement déformé, Voltan écumait le pays, dissimulant sous un masque noir un visage effroyable, si terrifiant que même les Créatures de la Nuit en avaient peur !

Dans la Brume des Temps, Hawk jure de venger le meurtre de son père, tué de la propre main de son premier fils, Voltan. Son père mourant lui a remis entre les mains l'Epée aux Pouvoirs Magiques...

Dans tout le pays, Hawk devient une Légende. Tandis que Voltan a rasé tous les monastères, et semé la mort et la destruction sur son passage, Hawk a apporté la paix.

Son père l'ayant maudit de mille morts sans que son âme jamais ne trouve le repos, Voltan recherche son frère cadet. La vengeance sera catalysée par les cris de désespoir de l'Abbaye de Caddonbury dont l'abbesse a été enlevée par Voltan qui demande une rançon de 2 000 pièces d'or.

Hawk s'entoure de Compagnons qui ont foi en lui : Gort, un géant venant des montagnes du bout du monde, Crow, un elfe archer originaire des forêts d'argent, et Baldin, un nain vivant dans les collines de fer. Ils sont, peu après, rejoins par Ranulf, que les hommes de Voltan ont mutilé, et par une bonne sorcière que Hawk a sauvée du bûcher.

Dans les forêts de Weir et dans l'Abbaye de Caddonbury, les forces du Bien et du Mal se rencontrent pour une lutte épique qui fait rage sur le Temps lui-même... »



entretien avec TERRY MARCEL

Comment avez-vous débuté dans le cinéma ?

C'était il y a 24 ans, je m'occupais alors de délivrer le courrier aux studios de Pinewood, puis je fus une sorte de garçon de courses, faisant des petites choses pour un peu tout le monde. Ensuite je devins troisième assistant, puis second, puis enfin premier assistant-metteur en scène ! Comme premier assistant-réalisateur, je travaillais principalement avec des gens comme Sam Peckinpah, Richard Fleischer, Blake Edwards, puis, me disant que j'avais fait assez de choses dans ce métier, je décidai de changer d'optique et de produire mes propres films, ce que je fis voici quatre ans lorsque je produisis un film de science-fiction à très petit budget : **Prey**. Ce film, réalisé par Norman J. Warren, m'a coûté environ 40 000 livres (400 000 F environ), mais malgré un si minuscule budget, ce n'est que maintenant que je vois l'argent enfin arriver ! Puis j'ai travaillé en Angleterre avec une petite maison de production mais ça n'a pas trop bien marché, car j'ai eu du mal à accepter de travailler comme employé salarié, aussi j'ai pensé que la meilleure étape suivante possible pour moi était de devenir metteur en scène. Cherchant des petits budgets à réaliser, j'adaptai ainsi une pièce de théâtre, **Why Not Stay For Breakfast** ?, qui avait eu beaucoup de succès en Angleterre et je réécrivis le scénario avec l'auteur, Ray Cooney. Le film comprenait George Chakiris, et fut tourné en 10 jours pour la TV. Dès que nous eûmes terminé, on adapta une autre pièce, **There Goes the Bride** avec Twiggy, Marylin Paulsen, Tom Smothers, Jim Bakers et beaucoup d'Américains. Nous avons tourné ça en quatre semaines dont une en extérieurs en Floride. Ces films ont été très valables pour moi dans la mesure où j'ai pu prouver que j'étais capable de réaliser un certain genre de films en peu de temps avec un budget très restreint. Pendant ce temps, Harry Robertson, qui est le producteur de **Hawk**, composait des musiques de films (il a composé celle de **Hawk**) et produisait des films pour enfants qui ont obtenu beaucoup de succès, tels **The Boy That Never Was**, **Glinderball**, etc. Donc, cela marchait très bien pour lui ; en temps que compositeur, il a signé la musique de plusieurs films de la Hammer sous le pseudonyme de Harry Robinson. Un jour, nous discutions ensemble et je lui déclarai que j'avais toujours eu envie de réaliser un western anglais, car le cinéma britannique n'avait pas fait grand-chose qui permettait à ses films d'être facilement exportables. Nous semblons aujourd'hui être les « faire-valoir » du cinéma américain, nos films ne sont plus vus que par les Anglais et nous n'avons pas un marché très important. J'ai donc pensé que l'on pourrait essayer de concurrencer les Américains dans leur propre domaine ! Et nous nous mîmes à travailler l'idée d'une sorte de film de « cape et d'épées ». Je suis un grand fan de Kurosawa, je trouve ses œuvres fantastiques, et en tant qu'assistant-réalisateur, il m'était arrivé de diriger des scènes de combat dans des petits films : je me suis dit qu'il était possible de filmer ces scènes d'une manière quelque peu différente, voire meilleure, qui sait ? Aussi Harry et moi avons commencé à travailler des tas d'idées ; en 3-4 jours, nous obtinmes un synopsis que nous proposâmes à deux compagnies, une le refusa immédiatement, et l'autre fut très intéressée mais répondit qu'elle voulait avant tout un script complet. Etant donné que je devais prendre des vacances avec ma femme et mes enfants, j'ai pensé que j'en profiterai pour écrire ce scénario. Nous sommes donc partis 15 jours et je suis revenu avec la première ébauche sur laquelle Harry se mit à travailler ; puis environ un mois après, nous réunîmes le script. Nous allâmes ensuite aux USA chercher un acteur principal et nous obtinmes Jack Palance et un contrat de distribution pour les USA avec Roger Corman. Corman était extrêmement intéressé et voulait que nous nous y mettions tout de suite, mais comme vous le savez sans doute, en ce qui concerne les capitaux privés, ils vont et viennent et nous en arrivâmes à un point où le film fut produit aux 3/4, et soudain, nous fûmes invités à aller voir Lew Grade lequel nous dit : « marché conclu ! » — Et c'est ainsi que cela se fit !

Combien de temps durèrent ces démarches ?

Entre le moment où nous eûmes l'idée de ce film et la signature du contrat, il se passa 4 mois.

Quand fut-il mis en chantier ?

En janvier de l'année dernière. Ce qui est important dans tout ça, c'est d'avoir été les premiers à faire un film de « Sword and Sorcery », bien qu'en réalité ce n'est pas totalement vrai, car **Le Seigneur des Anneaux** est également un pur film de « Sword and Sorcery » et si vous remontez dans les années 20, vous avez aussi **Les Niebelungen**, réalisé par Fritz Lang ; mais en fait il s'agit du premier film de ce type de ces vingt dernières années, non d'animation, et je pense que Lew Grade aime l'idée que ITC soit la première compagnie à produire un film de ce genre. C'est dommage qu'il ne nous ait pas donné plus d'argent ! (rires). Je crois qu'il était au départ un peu inquiet : ainsi lorsqu'ils étaient à Cannes, récemment pour le festival, ils n'ont apporté qu'une brochure avec une centaine de photos couleurs en port-folio, et il y a eu un nombre étonnant de gens intéressés par le film, et je crois que nous avons bien vendu, bien plus que la plupart des autres compagnies. Les pays d'extrême-Orient nous ont demandé ce qu'était le « Sword and Sorcery » et nous avons expliqué très soigneusement aux vendeurs ce qu'ils devaient dire à ce sujet. Et les réactions furent formidables !

Quelle différence faites-vous à ce sujet entre l'« Heroic-Fantasy » et la « Sword and Sorcery » ?

La « Sword and Sorcery » a un rapport très étroit avec les vieilles légendes, c'est un sujet d'un genre très particulier qui parle de magie, de planètes, dans un temps qui peut être aussi bien le présent que le passé ou le futur, où il y a des épopées magiques, avec des chevaliers puissants comme Conan ou Thongor. Mais cela n'a rien à voir avec les légendes « Arthuriennes ». **Hawk** est devenu un fim de « Sword and Sorcery » mais à l'origine, ce devait être un film d'action avec des samouraïs, à la « japonaise », mais nous avons trouvé qu'il serait plus intéressant ainsi.

En raison du caractère fantastique ?

Oh, pas seulement. C'est en fait l'éternelle lutte entre le Bien et le Mal. Il y a deux frères dont l'un, Voltan, est interprété par Jack Palance, et l'autre, Hawk, par un nouvel acteur Américain du nom de John Terry et au début du film, leur père est très malade et Voltan lui demande la clé d'un ancien coffre. Il sait que son père détient quelque chose de magique, peut-être un talisman, mais il pense qu'en tant qu'aîné, cela doit lui revenir et son père, sachant que Voltan a de la cruauté dans l'âme, lui répond qu'il ne la mérite pas et Voltan tue son père ! Ou plutôt il le blesse mortellement et s'en va, à ce moment arrive l'autre fils, Hawk, et son père lui déclare : « Je suis mourant, il ne me reste pas longtemps à vivre, tu dois prendre cette pierre autour de ton cou ». Il ne s'agit que d'une petite pierre bizarre en forme d'œuf, et il demande aussi à son fils de se saisir d'une vieille épée, qui était accrochée au mur depuis des années mais que personne n'avait jamais remarquée. Puis il ajoute : « Regarde au cœur de cette pierre ». Tandis que Hawk s'approche, il se passe une chose que très peu d'hommes avant lui avaient réussi à provoquer : il fait surgir une force de la pierre et celle-ci s'élève et traverse la pièce vers l'épée qui est debout et au bout de laquelle se trouve comme une main ouverte où vient se plonger la pierre. Il dit alors : « Pense à la grande épée dans tes mains et il en sera ainsi ! », et il meurt. Et le garçon, qui ne comprend pas tout à fait ce qu'il voulait dire, reste là à regarder l'épée et à se concentrer et celle-ci, peu à peu, s'envole, traverse la pièce et atterrit dans sa main : il porte maintenant l'épée-qui-détient-une-âme, une épée magique possédant plusieurs propriétés, dont toutes ne sont pas encore révélées dans ce premier film. Le reste du pays est contrôlé par une sorte de groupe, les « Magiciens Noirs » que personne ne voit jamais. Peu à peu, ils se dirigent vers les bois et écrasent toute résistance par des massacres. Ils veulent dominer le pays avec Voltan, leur chef, qui gouverne ses légions de l'enfer, tuant les gens, et ils savent que la seule chose qui peut les arrêter maintenant est Hawk et son épée, qu'ils veulent capturer. Pendant une bonne partie du film, on les voit préparer un piège où manque de tomber Hawk qui, comprenant le danger, fait appel à certaines créatures : il trouve un géant, un nain, un elfe et une sorte de « Shaman » femelle, qui constituent son groupe, rap-

pelant un peu les **7 Samouraïs**. Ce sont tous des tueurs tel l'elfe, qui est un tueur glacial, ne ressemblant pas du tout aux elfes de légendes : il est froid, tranquille et parle avec une voix curieuse de staccato, qui résonne comme des cloches qui tintent. Les batailles de ce film sont quelque chose de très original : cet elfe, par exemple, peut lancer d'un seul coup 20 flèches à la fois, comme s'il tenait une mitraillette à la main. Les combats sont extrêmement brefs : je pense que nous leur avons injecté quelque chose de totalement différent de ce que les japonais et les chinois ont fait dans ce domaine et nos luttes à l'épée sont très dures et très rapides, et, parfois, magnifiques. A partir de là, le film tourne autour de l'affrontement entre ce groupe et Voltan.

Pourquoi avoir choisi cette forme de combats ?

A l'origine, nous ne voulions pas de batailles classiques avec des cascadeurs, cela a déjà été fait de nombreuses fois et devient plutôt ennuyeux. Nous avons utilisé deux sortes d'épées dont l'une est assez similaire au « kendo » japonais mais avec le style et la beauté des anciennes épées médiévales. Il y a un homme dans ce pays, spécialiste de ces épées, qui s'appelle John Waller et que nous fûmes très contents d'avoir pour ce film. Il a fait un travail remarquable ; c'est lui qui lançait les flèches à des dizaines de mètres de distance : lorsque l'on voit dans ce film une flèche envoyée, il s'agit d'une véritable flèche lancée vers la caméra, non pas d'une flèche factice et il les envoyait à quelques centimètres des caméras avec une adresse extraordinaire ! En visionnant le film, on peut penser qu'il se déroule dans des millions d'années, et que toute la technologie a disparu : on a l'impression que la terre s'est ouverte par endroits, il y a de la fumée partout et le paysage est inquiétant. Des holocaustes terribles du passé sont nées de nouvelles races, dont les elfes, les géants et les nains : mais ils ont été vaincus, il n'en reste que bien peu. C'est donc un monde étrange, et différent, je l'espère que tout ce que les gens ont vu précédemment.

Mais il n'y a aucune indication du temps, de sorte que l'on peut avoir l'impression que tout se déroule dans le passé ?

Oui, bien sûr, je pense que c'est à chacun de comprendre comment il voit ce monde, nous ne disons à aucun moment : cela se passe dans le futur ou dans le passé. Nous ne disons même pas qu'il s'agit de la Terre ! Nous disons seulement qu'il s'agit d'un lieu et d'un temps qui pourraient survenir n'importe où. Aussi, c'est vraiment à vous de juger par vous-même ; nous avons essayé de nous écarter des thèmes courants des contes de fées, ce qui explique le tueur elfe qui n'est pas le gentil petit elfe que les enfants pourraient imaginer. Mais il y a de l'humour dans ce film, et nous avons apporté de la légèreté pour faire contre-poids avec certaines des choses très violentes qui se passent parfois — et pourtant il n'y a pas de sang ! Nous avons refusé de montrer du sang afin qu'il soit tout public, mais je pense qu'il n'est pas nécessaire de montrer du sang pour décrire des batailles sauvages : tout réside dans la manière dont c'est filmé et monté et il y a ainsi beaucoup de batailles brutales.

Pourquoi avoir choisi Jack Palance ?

Eh bien, dès que nous avons commencé à écrire le scénario, nous savions que le personnage de Voltan serait interprété par Palance. Il n'y a pas eu de doute à ce sujet, cela n'aurait pu être personne d'autre : Harry et moi l'avions prévu, nous avons vu beaucoup de ses films et il est merveilleux. Je pense qu'il est ce qu'il y a de mieux dans le film : il semble si cruel, si méchant, qu'on a vraiment envie de plonger dans le film. On le hait : c'est un comédien remarquable. En ce qui concerne les autres acteurs, en dehors de John Terry, ils sont tous Anglais.

Et Palance a immédiatement accepté de faire ce film ?

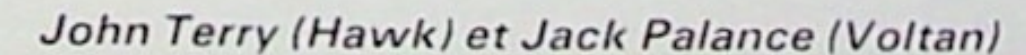
Oui, il adore ce personnage et les dialogues ont contribué à son adhésion, dans la mesure où ils ont une sorte de qualité « shakesparienne ». Il a beaucoup d'excellents mots : vous comprenez, les gens de notre pays ne parlent pas l'anglais moderne : c'est une sorte de compromis entre le vieil anglais et le nouvel anglais, mais, c'est assez étrange, sa voix américaine s'ccorda très bien avec ce langage et il s'en sortit très bien — j'irai jusqu'à dire qu'il a apporté bien plus que ce que l'on avait prévu pour lui ! Il a une tirade à un moment donné assez longue qu'il a transformée d'une manière étonnante, deux fois plus impressionnante que ce que l'on avait écrit !

Et vos rapports avec lui ?

Excellents ! C'est un comédien très agréable ; il aime répéter et il le fait avec soin. Il est ouvert à toutes les suggestions, c'est formidable pour un réalisateur de travailler avec lui. Pourtant l'homme est un maître dans sa profession, je pense qu'il est probablement un des acteurs les plus sous-estimés au monde, il a une telle puissance !

Pouvez-vous nous parler des effets spéciaux ?

Ils furent conçus par Bert Luxford et moi-même ; étant donné que j'ai été longtemps assistant-réalisateur, je savais le temps que cela prenait pour faire des trucages. Il nous fallait trouver un moyen de faire des choses qui n'avaient pas été montrées avant, bien que le budget réservé aux effets spéciaux soit minuscule, mais avec l'aide d'excellents éclairages et de certaines idées, je crois que nous sommes arrivés à de très bons résultats. Je vais vous donner un exemple : un trucage du film, qui semble étonnant, a été fait avec six œufs ! Six œufs vides ! Il s'agit d'une scène où la shaman femelle crée une tempête de fumée : elle tient dans ses mains des boules phosphorescentes et alors qu'elle les brise, de la fumée arrive brutalement, eh bien pour cela, on s'est servis de ces six œufs ! L'épée-qui-a-une-âme a été réalisée avec une « light-box », une boîte que l'on installe sur la caméra et qui possède des objectifs particuliers à travers lesquels on voit l'épée briller d'un seul coup. Il y a de nombreuses autres séquences impliquant de la magie dans le



John Terry (Hawk) et Jack Palance (Voltan)



Une Saga peuplée de créatures étranges et nouvelles.

film, mais à chaque fois, il s'agit de trucages effectués à travers la caméra et avec le matériel 3-M, un matériel très brillant, très miroitant. Et beaucoup d'entre eux ne sont pas revenus chers, et furent très faciles à effectuer. Souvent, il ne suffit que d'y penser pour trouver des choses nouvelles. La fin du film voit ses meilleurs effets spéciaux : cela se passe dans une église, et la shaman doit attirer les ennemis à l'intérieur au moyen d'une diversion, et à travers une sorte de tourbillon, elle fabrique des météorites volants qui partent à toute allure, qui sifflent et brûlent les portes en les traversant pour aller s'exploser sur les combattants. Elles sont toutes de couleurs différentes et vont dans un tas de directions opposées, et derrière arrive une gigantesque boule de neige brillante et tandis qu'elle entre dans la pièce, survient une tempête de neige... le tout à l'intérieur de l'église ! Et cela fut très simple à faire. Dans un film à gros budget, cette séquence aurait demandé deux semaines de travail et coûté une véritable fortune, alors que j'ai fait ça en deux jours avec des choses simples, très simples. En fait, c'est moi qui ai eu l'idée de la plupart des effets spéciaux et les ai réalisés : tout dépend du film sur lequel on travaille. S'il s'agit d'une grande production vous aurez donc les moyens de vous offrir un département d'effets spéciaux extrêmement compétent — ce dont nous disposons dans notre pays. Mais ici, nous avons essayé de nous débrouiller avec ce qui fut possible, toutefois je crois que vous serez surpris !

La mise en scène annonce-t-elle un certain climat ?

Dans **Hawk**, le dialogue est toujours à l'arrière-plan, en effet, les gens, lorsqu'ils parlent, sont vus de loin, en plans d'ensemble et je m'arrange pour que chaque personne qui parle soit vue à un endroit différent des autres, de telle sorte que cela donne de l'importance à chacun des interlocuteurs. Le decorum est *très* important. Il y a souvent un minimum de lumière, et il fait donc très sombre afin que l'on distingue à peine les visages, pour conférer aux images une plus grande texture.

Vous avez parlé tout à l'heure de **Hawk** *en le désignant comme le premier film : cela signifie qu'il y en aura d'autres ?*

Oui, en fait il s'agit d'une Saga : le prochain film s'appellera **Hawk The Hunter** et la Saga est vraiment une quête pour connaître les secrets de l'Epée et dans le prochain épisode, que Harry et moi avons déjà écrit, il y aura davantage de moyens mis en jeu, ce qui nous permettra de mieux explorer le monde des Sorciers, des voyants et de tout ce qui concerne la magie. Le film sera donc important, avec plus d'effets spéciaux, car si on parle de magie, il faut que cela se voie sur l'écran, c'est stupide de s'en détourner, cependant il gardera son côté « coups d'éclats », présent dans **Hawk The Slayer**. Beaucoup de combats, d'action et toutes sortes de créatures nouvelles et étranges, mais ce seront principalement des créatures nées de l'homme, pas de monstres, plutôt des êtres qui auraient pu apparaître à la suite de mutations. Ainsi des créatures issues du désert et qui ont appris à y vivre, leurs corps s'étant même modifiés.

Le premier **Hawk** *comprend un nombre étonnant de sorciers : il y a les Magiciens Noirs, Hawk et son épée, la shaman...*

Oui, ce qui se passe, c'est que les Magiciens possèdent eux-même beaucoup de pouvoirs, on ne sait pas trop combien, car on ne les voit pas souvent : il leur est impossible de parcourir tout leur royaume, ils sont obligés de rester dans l'obscurité de leur forteresse qu'ils ne peuvent quitter, aussi ils utilisent des humains comme « messagers », comme armes, pour accomplir les actes vils et dévastateurs. Voltan ne possède pas de pouvoir particulier en dehors de ceux que lui donnent les Magiciens Noirs : la possibilité d'avoir des épées, des hommes, des armures, etc. Hawk a un pouvoir, il a l'épée qui lui permet d'être nettement plus rapide, plus vif, plus puissant que la plupart des gens. Et la femme est un peu l'adversaire des Magiciens Noirs, elle possède des dons magiques qui peuvent aider Hawk dans une certaine mesure, mais ils sont limités et il ne peut accomplir des choses extraordinaires. Dans le prochain film, chacun d'eux aura plus de pouvoirs. Ici, cela n'était pas possible, étant donné le peu de temps dont on disposait (7 semaines de tournage)... et il nous fallait faire quelque chose qui puisse rivaliser avec **Star Wars** !

Quel genre de musique avez-vous employé ?

La musique est de Harry Robertson, il a composé plus de 40 partitions avant et a enregistré des disques de rock dans les sixties sous le pseudonyme de Lord Rockingham, il a ainsi obtenu d'ailleurs deux disques d'or à l'époque. Harry et moi avons écrit le livre de **Hawk The Slayer** qui sortira juste avant Noël. Il ne s'agit pas d'une musique de film classique, elle utilise des instruments que la plupart des gens n'emploient jamais, comme des flûtes japonaises et un rythme très puissant, on peut même danser dessus ! Elle est très étrange avec beaucoup de pipeaux, de gongs, mais aussi de synthétiseur. Nous avons dépensé beaucoup d'argent sur la musique, du fait de tous les artistes employés ; le film sera bien sûr en dolby, ce qui rajoutera beaucoup de puissance, d'effets... Lorque l'on a commencé le film, on ne s'est pas tout de suite rendu compte de la puissance de cette musique et de l'argent que ça a pris, mais de ce point de vue, travailler avec ITC fut une extrêmement bonne expérience, on nous a laissé vraiment faire ce qu'on voulait. Ils venaient nous voir, et si on désirait des « extras », ils acceptaient et nous avons eu d'excellents rapports avec eux. Je ne pense pas que vous puissiez obtenir autant de liberté avec n'importe quel autre major dans le monde. Oh, bien sûr, nous savions dès le départ que notre budget était limité, mais ils nous permettaient de dépenser encore et encore plus pendant le tournage, en rajoutant des choses sur l'écran ; ils furent merveilleux, ça m'a beaucoup surpris !

ITC est devenu une compagnie très importante...

Oui, ITC est maintenant la plus grosse compagnie indépendante au monde : l'organisation de Lew Grade est la plus grande ; ils produisent un nombre considérable de choses : si vous réalisez pour eux un film qui marche bien, ils vous gardent pour en faire d'autres, je pense que **Hawk The Slayer** est leur premier film qui s'écarte des sentiers battus. Et cela est nécessaire : il faut que quelqu'un, dans notre pays, fasse quelque chose pour remettre en marche notre cinéma. Nous avons besoin de faire ce que les Chinois ont fait avec les films de kung-fu, les Américains avec les westerns, etc. Si on peut créer un style avec ce genre de production, on peut réussir aussi bien que n'importe qui, car nous avons les décors, les paysages, les techniciens, les acteurs, etc. Si ça démarre avec un film comme ça, cela peut faire vivre l'industrie cinématographique anglaise pour 3/4 ans, peut-être 5... Je ne vois pas ce que l'on peut faire d'autre : personne ne tient absolument à voir des films sur la vie quotidienne des Anglais n'est-ce pas ? Il y en a un certain nombre, des films effrayants...

Vous aimez donc beaucoup les films de kung-fu, ceux de cape et d'épées et de merveilleux ?

Oh oui, j'ai vu des tas de films de ce genre, je trouve ce cinéma fabuleux, je crois qu'ils ont un très grand attrait pour le public qui veut voir des films d'action. La marge du public est si étroite aujourd'hui : on dit que le public se situe, en moyenne d'âge, entre 14 et 25 ans ; bien, comment les attirer ? C'est simple : 94 000 livres en première semaine d'exclusivité de **L'Empire contre-attaque**, c'est énorme ! Les bons films d'horreur, le public adore ça également...

Vous voyez, Harry et moi pensons que les gens iront voir les films différents, l'inattendu, le bizarre. Avec tout ce qui est fait par la TV, il faut concevoir quelque chose de différent, si il y a des enfants, et surtout des enfants très jeunes, ils adorent aller au cinéma, surtout à Noël, en vacances ; qu'allez-vous leur montrer ?

Comment avez-vous rencontré Norman J. Warren pour **Prey** *? S'agissait-il de son premier film ?*

Oh, non, son troisième ou quatrième ; je connais Norman depuis des années et je lui ai dit qu'on allait tourner un film en 10 jours : il accepta et ce fut fait en coopérative, personne n'étant payé avant. Bien qu'il s'agissait là d'une bonne expérience pour moi, ce fut un peu précipité : j'ai tout rassemblé en cinq jours et je crois que nous avons commencé à tourner quatre semaines après que l'idée du film me soit venue. Je suis un peu comme ça, toujours à me dépêcher ; je pense qu'avec un peu plus de discussions, d'argent et de temps, il aurait pu être assez bon, car il s'agissait du premier film où l'on voit un « Alien » débarquer sur Terre et c'est assez terrifiant, car il recherche des ressources d'énergie et les trouve en dévorant les gens !

Propos recueillis et traduits par **Robert** *et* **Alain Schlockoff**

L'elfe archer originaire des forêts d'argent.

« HAWK THE SLAYER devait être à l'origine un film d'action avec des samouraïs, à la « japonaise », mais nous avons trouvé qu'il serait plus intéressant de le transformer en aventure de Sword and Sorcery... »

Le combat final dans l'Abbaye de Caddonbury.



L'une des créatures de « Galaxina », parodie de SF réalisée par W. Sachs.

HORRORSCOPE

Films sortis à l'étranger

Etats-Unis

Herbie Goes Bananas
Réal. : Vincent McEveety. « Walt Disney Production ». *Scén. :* Don Tait, d'après les personnages créés par Gordon Buford. *Avec :* Cloris Leachman, Charles Martin Smith, John Vernon.
Quatrième de la célèbre série, le nouvel épisode des aventures de la « Coccinelle » magique s'articule autour d'une course automobile comique et mouvementée à travers l'Amérique Centrale.

Scared to Death
Réal. : Bill Malone. « Lone Star Pictures ». *Scén. :* Bill Malone. *Avec :* Diana Davidson, John Stinsor, David Moses, Toni Jannotta.
Issu d'une expérience biologique dans un laboratoire secret américain, un organisme inconnu se développe pour finalement devenir une monstrueuse créature qui s'échappe et attaque les humains.

Espagne

Mas alla del terror
Réal. : Tomas Asnar. « Cinevision ». *Avec :* Francisco Sanchez, Raquel Ramirez, Emilio Siegrist, Antonio Jaballera.
Satanisme, morts-vivants et multitudes de spectre dans un château hanté. Second film du jeune réalisateur Tomas Aznar.

Grande-Bretagne

Horrid Intermissions
Réal. : Laurence Boulting. « Tim Van Rellim Production ». *Scén. :* Laurence Boulting. *Avec :* Neil Cunningham, Gwyneth Strong.
Comédie d'horreur.

Philippines

Gabing lagim (A Night of Horror)
Réal. : Chat Gallardo. « Première Production ».
Film d'épouvante basé sur d'authentiques histoires de fantômes.

Films terminés

Etats-Unis

Caveman
Réal. : Carl Gottlieb. « Turman-Foster Co. ». *Scén. :* Carl Gottlieb, Rudy De Luca. *Avec :* Ringo Starr, Barbara Bach, Avery Schreiber.
Comédie située à l'ère préhistorique.

Easter Sunday
Réal. : Jackie Kong. *Cybelle Productions ». Scén. :* Jackie Kong. *Avec :* Jose Ferrer, Dorothy Malone, Martin Landau.
Le premier film de cette jeune réalisatrice de 23 ans est une histoire d'horreur.

Interlock
Réal. : Tom Braidwood. « Interlock Productions ». *Avec :* Ned Beatty, Barry Morse.
Un ordinateur détraqué devient un tueur de génie.

Island Claws
Réal. : Herman Cardenas. « Island Claws Prods/Joint Venture ». *Scén. :* Herman Cardenas. *Avec :* Robert Lansing, Jo McDonnell, Steve Hanks, Nina Talbot.
Entièrement tourné en extérieurs dans la région de Miami pour un budget de 4 000 000 de dollars, ce film d'horreur décrit l'invasion d'une petite cité balnéaire par des crabes géants et meurtriers. Glen Robinson (l'un des créateurs du *King Kong* de Dino De Laurentis) a supervisé les nombreux effets spéciaux et confectionné les crabes monstrueux.

The Last Unicorn
Réal. : Arthur Rankin Jr., Jules Bass. « Rankin-Bass/Marble Arch ». *Scén. :* Peter S. Beagle, d'après son roman. *Avec les voix de* Alan Arkin, Mia farrow, Jeff Bridges, Angela Lansbury et Christopher Lee.
La dernière licorne part à la recherche de ses frères...
Dessin animé fantastique réalisé par l'équipe déjà responsable de *The Hobbit* et *The Return of the King* (d'après Tolkien) tous deux programmés par la chaîne de télévision américaine ABC.

Popeye
Réal. : Robert Altman. « Paramount Pictures/Walt Disney Productions ». *Scén. :* Jules Feiffer. *Avec :* Robin Williams, Shelley Duvall, Paul Dolley.
Tournées à Malte, les aventures de Popeye et Olive, héros de la bande dessinée et du dessin animé, seront certainement l'un des principaux événements cinématographiques de l'année 1981.

Canada

Bells
Réal. : Michael Anderson. « Co-Co Film Productions ». *Scén. :* John Kent Harrisson, Michael Butler. *Avec :* Richard Chamberlain, John Houseman, Sara Botsford, Barry Morse.
Un jeune professeur tente de dépister un expert en technologie dont la terrifiante découverte lui permet de tuer par téléphone grâce à un son très perfectionné.
Budget de 5 000 000 de dollars et un tournage à Toronto par le réalisateur de *Chroniques martiennes, Orca* et *L'âge de cristal.*

Grande-Bretagne

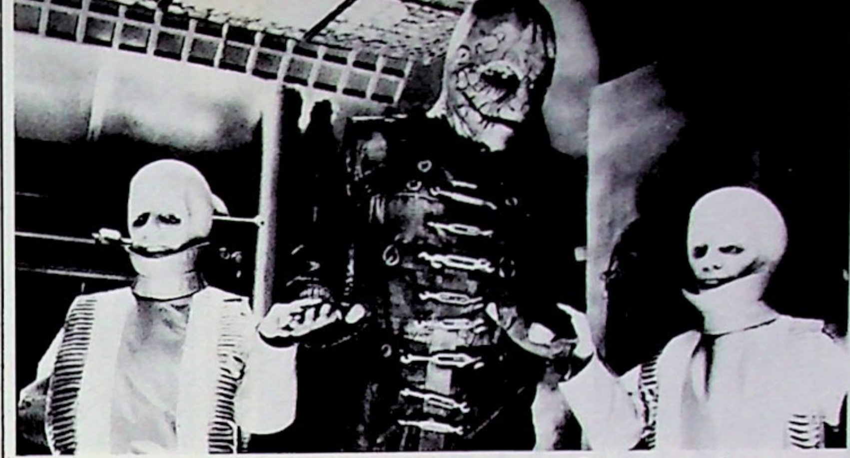
The Red Tide
Réal. : Richard Jeffries. « Connaught International Production ». *Scén. :* Richard Jeffries, Donald Langdon, Nico Mastorakis. *Avec :* James Earl Jones, Jose Ferrer, Lila Kedrova, Deborah Shelton.
Tournée dans l'île de Monemvasia au large du Péloponèse, cette « romance surnaturelle » au budget de 4 000 000 de dollars a bénéficié des exceptionnels décors véritables que représentent ruines byzantines, églises vénitiennes et fortifications turques.

The Time Bandits
Réal. : Terry Gillian. « Hand Made Films ». *Scén. :* Terry Gillian, Michael Palin. *Avec :* Sean Connery, Shelley Duvall, Ruth Gordon, John Cleese, David Warner.
Aventures fantastiques et humoristiques par un membre des Monty Python.

Italie

The Damned
Réal. : Carlo Ausino. « Vigor Film/felix Film ». *Avec :* Beba Loncar, Jean-Pierre Aumont.
Film de terreur.

Il cacciatore di uomini
Réal. : Jess Franco. « J.E. Films/Lisa Film/Filman ». *Avec :* Al Cliver, Werner Pochat, Burt Altman, Ursula Maris.
Situé dans la jungle tropicale d'une île du Pacifique, le film raconte comment le



Encadré par deux humanoïdes, l'homme-lézard de « Battle beyond the Stars », ambitieuse production de SF de Roger Corman.

dieu Waikiki se vengea des autochtones en dévorant les cœurs des jeunes filles du village...
Cannibalisme, pouvoirs magiques et légendes exotiques sont, cette fois-ci, les ingrédients du nouveau film de Jess Franco dont les navets ne se comptent plus.

Io e Caterina
Réal. : Alberto Sordi. « Italian International Film/Carthago Film ». *Scén. :* Alberto Sordi, Rodolfo Sonego. *Avec :* Alberto Sordi, Catherine Spaak, Edwige Fenech, Rossano Brazzi.
Comédie à l'italienne teintée de fantastique : Un représentant italien découvre au cours d'une visite chez un ami à New York, que ce dernier utilise un robot d'apparence féminine pour tous les travaux domestiques de sa maison. Avant de repartir dans son pays, il ne peut s'empêcher d'acheter le même modèle pour en faire cadeau à son épouse, ménagère exécrable qui milite pour la libération de la femme. A la grande stupéfaction de ses propriétaires, le robot « Caterina » acquiert bientôt des sentiments humains...

I Viaggiatori della Sera
Réal. : Ugo Tognazzi. « Juppiter Generale Cinematografica ». *Scén :* Sandro Parenzo. *Avec :* Ugo Tognazzi, Ornella Vanoni, Corinne Clery.
Science-fiction.

Under the Sign of Evil
Réal. : Antonio Climati et Mario Morra. « Kumada International ».
Documentaire sur les multiples aspects du Mal à travers le monde.

Japon

The Ghost of Oz
« Sinutra Production ».
Pour cette adaptation très libre du roman de L. Frank Baum, « The Wonderful Wizard of Oz », les japonais ont transformé Dorothy en... morte vivante ! Sa guérison dépendant de la mort de la méchante sorcière de l'Ouest, elle part à la recherche de cette dernière pour la tuer.
Pénétrant dans le vortex d'Oz, elle rencontre sur la route de briques rouges (!) un épouvantail, un homme en fer blanc et un lion, eux aussi morts-vivants. De bien sanglantes confrontations s'ensuivront jusqu'au terme de leur voyage.

The Islands of Quake
réal. : Kenjiro Omori. *Scén. :* K. Shindo.

Film catastrophe à gros budget avec des éléments de science-fiction.

U.R.S.S.

Dikaia Okhota Korolia Stakha
Réal. : Valeri Roubinchik « Studios Bielarousfilm Prod. » *Scén. :* Vladimir Korothevitch. *Avec :* Boris Plotnikov, Elena Dimitrova, Boris Khmelnitski.
« Arrivant dans un château interdit, un jeune touriste apprend que trois siècles auparavant l'un des habitants de l'aristocratique demeure avait assassiné un roi. Des spectres déciment les descendants du coupable et notre héros fera de bien étranges rencontres dans le manoir maléfique... »
Ambitieuse production soviétique liant une réalité quotidienne à un passé truffé de légendes...

Films en tournage

Etats-Unis

Alone in the Dark
Réal. : Jack Sholder. « New Line Cinema ». *Scén. :* Jack Sholder.
Epouvante.

Humanoïds From the Deep 2
« Baruch Productions ».
Avec : Ann Turkel.
Les repoussantes créatures amphibies ayant eu le temps de se reproduire avant la fin du premier *Humanoïds (Les monstres de la mer)*, leurs descendants vont perpétrer les mêmes méfaits.

Piranha 2
« Baruch Productions/Chako Films ».
Scén. : Charles Eglee.
Comme le laissait supposer la fin du premier épisode, ces horribles poissons dévoreurs de chair humaine n'ont pas tous été exterminés et vont revenir à l'attaque.

Where Darkness Dwells
« Milano Films International ».
Nouveau film d'épouvante par les producteurs du médiocre *Beyond Evil.*

Etats-Unis/Italie

I Will Scare You To Death
Réal. : Joe Dante. « Ovidio Assonitis Productions ». *Scén. :* Steven Blakeley.
Actuellement en tournage à La Nouvelle Orléans, le troisième film de Joe Dante *(Piranha, The Howling).*

Afrique du Sud

The Demon
Réal. : Percival Rubens. *Scén. :* Philip Yordan. *Avec :* Craig Gardner, Jennifer Lynn Holmes, Cameron Mitchell. Jeff Corey.
Ecrit par Philip Yordan *(Les 55 jours de Pékin, La chute de l'Empire Romain, Day of the Triffids),* la première coproduction fantastique entre l'Afrique du Sud et les U.S.A.

Canada

The Armoured Car
Réal. : Jean Lafleur. « Cinepix ».
Action et aventures fantastiques par le réalisateur du troisième volet de la série des *Ilsa* (*The Tigress of Siberia*, avec la plantureuse Dyanne Thorne).

Italie/Espagne

Hell of the Living Dead
Réal. : Bruno Mattei. « Beatrice Film ».
Une nouvelle invasion de morts-vivants.

Films en production

Etats-Unis

Bloody Noses
« Pressman Production ».
Scén. : Bob Greenberg.
Ce film d'horreur retrace la vie de l'authentique meurtrier que fut Ed Gein dont les actes criminels inspirèrent également *Psychose* et *Massacre à la tronçonneuse.*

Captain Fantastic and the Brown Dirt Cowboy
« Dick Clark Productions ».
Scén. : Bernie Taupin et Ian La Frenais.
Dessin animé fantastique où l'on retrouvera le chanteur Elton John.

The Creature Isn't Very Nice
Réal. : Bruce Kimmel. « Schwartz Production ». *Scén. :* Bruce Kimmel.
Une satire humoristique d'*Alien*.

Ghostboat
« A.B.P. »
Scén. : Neal Burger.
Un sous-marin datant de la seconde



« La peur n'évite pas le danger » (« La Paura », de Lucio Fulci)



Le nouveau film « explosif » de David Cronenberg : « Scanners ».

guerre mondiale réapparaît de nos jours...

Humungus
Réal. : Paul Lynch. « Avco Embassy ». *Scén. :* William Gray.
Tournée au Canada, écrite et réalisée par le tandem déjà responsable de *Prom Night*, cette œuvre co-produite avec les USA est à nouveau un récit de terreur mettant en scène des teenagers.

Neighbours
Réal. : John G. Avildsen. « Zanuck/Brown ». *Scén. :* Larry Gelbart, d'après le roman de Thomas Berger.
24 heures de la vie d'une femme dont le comportement devient de plus en plus bizarre dès lors que son intimité est menacée par l'arrivée d'un jeune couple dans l'appartement voisin.

Shock Treatment
Réal. : Jim Sharman. « Fox ». *Scén. :* Richard O'Brien.
La suite de *The Rocky Horror Picture Show*...

The Witness
Réal. : Sean S. Cunningham. « Filmways ». *Scén. :* Victor Miller.
Sean S. Cunningham est un producteur-réalisateur comblé puisque son *Friday the 13th*, au financement indépendant et distribué par Paramount aux Etats-Unis, a rapporté 35 000 000 de dollars de recettes en deux mois seulement d'exploitation.
Aussitôt sollicité par les « major companies » (encore Paramount et même Walt Disney pour une comédie), c'est tout d'abord pour Filmways que Cunningham (qui fut, rappelons-le, le producteur de *The Last House on the Left*) entreprendra *The Witness*, un suspense-thriller situé dans un hôpital où une jeune infirmière, témoin d'un meurtre, vivra un angoissant cauchemar.
Sean S. Cunningham enchaînera ensuite avec *A Stranger Is Watching*, d'après le roman de terreur de Mary Higgins Clark (« La nuit du renard » aux Editions Albin Michel), avant de se consacrer au projet qui, depuis longtemps, lui tient le plus à cœur : une comédie musicale !

Espagne

La Noche del Hombre Lobo
Réal. : Jacinto Molina. « Dalmata Films ». *Scén. :* Jacinto Molina. *Avec :* Paul Naschy, Julia Sally, Narciso Ibanez Menta.
Produit, réalisé, interprété par Paul Naschy (Jacinto Molina), les nouvelles aventures de Waldemar Daninsky, le populaire loup-garou espagnol, qui se retrouve cette fois-ci en plein moyen âge et doit affronter la redoutable comtesse Elisabeth Bathory (Julia Sally, célèbre danseuse de flamenco). A noter, dans l'un des rôles principaux, Narciso Ibanez Menta, le père du réalisateur Narciso Ibanez Serrador (*Les révoltés de l'an 2000*, et un nouveau film de terreur en préparation, au casting britannique), qui incarna le comte Dracula dans *La Saga de Los Dracula*. Futurs projets de Paul Naschy : un film d'horreur avec Peter Cushing, *La Isla de Los Muertos Vivientes*, *Gengis Khan* (co-production avec le Japon) et une nouvelle version de *Dracula*.

Etats-Unis/Italie

The Gnomes
« Ovidio Assonitis Production ».
Des nains monstrueux prennent une horrible revanche sur la race humaine.

Grande-Bretagne

Dunraven Horrors
Réal. : Douglas Hickox. « Mark Carliner Production ». Douglas Hickox (*L'ultime attaque*) revient au genre fantastique où il excella jadis avec *Théâtre de sang*.

For Your Eyes Only
Réal. : John Glen. « Eon Productions/United Artists ». *Scén. :* Richard Mailbaum, d'après un roman de Ian Fleming. *Avec :* Roger Moore, Chaim Topol.
C'est en Grèce, à Chypre et en Italie, puis aux studios de Pinewood, près de Londres, que sera tourné le douzième film de la série à succès des James Bond.
Après diverses mésententes avec le producteur Albert R. Broccoli, Roger Moore reprenda, pour la cinquième fois consécutive, le rôle de l'agent 007. La mise en scène, déclinée par Lewis Gilbert impliqué dans d'autres projets, a été confiée à John Glen, réalisateur des époustouflants pré-génériques de *L'espion qui m'aimait* et *Moonraker*.

Italie

Aldila (The Beyond)
Réal. : Lucio Fulci. « Fulvia Film ».
Les morts-vivants ne cessent de tourner devant la caméra de Lucio Fulci, puisqu'après deux films sur ce thème décidément très à la mode (*L'enfer des zombies* et *La Paura* récemment terminé), il prépare aux Etats-Unis un nouveau chapitre très horrifique de la saga des zombies.

Yellow Peril
Réal. : Francesco Massaro. « Filmauro ».
Produit par Luigi et Aurelio De Laurentiis, ce film est une satire fantastique sur l'invasion du monde par les japonais.

Films en projet

Etats-Unis

Air Raid
Réal. : Douglas Trumbull. « MGM » *Scén. :* Richard Danus, d'après une histoire de John Varley.
Nouveau film fantastique du réalisateur de *Silent Running*, que l'on connaît aussi pour les effets spéciaux de *2001, l'Odyssée de l'espace, Le mystère Andromède, Rencontres du troisième type* et *Star Trek*.

The Dancing Detective
« Samuel Goldwyn Jr. Prod. »
Thriller d'épouvante, basé sur une nouvelle de Cornell Woolrich.

Halloween 2
Jamie Lee Curtis incarnera à nouveau Laurie, aux côtés de Donald Pleasence dans cette suite cette fois mise en scène, sous le contrôle de John Carpenter, par David Lunch (*Eraserhead*).
Laurie se croyant à l'abri dans le luxueux appartement à haute sécurité qu'elle habite maintenant, se verra néanmoins confrontée, au cours d'une nuit de « Halloween » bien sûr, au diabolique psychopathe, véritable incarnation du Mal.

Heaven Help Us
« Borack Production ».
Scén. : Tom Kenrick.
Comédie fantastique : un ange et un démon sont tous deux envoyés sur Terre pour une mission spéciale.

The Hillside Strangler
« Factor-Newland Production Corp. ».
D'après le livre de Ted Schwarz.



Horreur et self-cannibalisme : « Anthropophageous » de Joe d'Amato.

Ce film, retraçant, à partir de ses confessions, la vie du maniaque Kenneth Bianchi, bénéficiera d'un budget exceptionnel.

I, Robot
Réal. : Irvin Kershner. « Warner Bros. ». *Scén. :* Harlan Ellison, d'après le roman d'Isaac Asimov.
Adaptation cinématographique d'un classique de la science-fiction par le réalisateur de *L'empire contre-attaque.*

Legion
Réal. : William Peter Blatty. « Lorimar ». *Scén. :* William Peter Blatty.
William Peter Blatty (auteur et producteur de *L'exorciste*) annonce pour le printemps 1981 la réalisation d'un film d'épouvante à thème religieux situé dans les milieux jésuites de Georgetown, huit ans après les événements racontés dans *L'exorciste.*
Sans en être la suite, *Legion* retrouvera cependant le personnage du lieutenant Kinderman interprété par Lee J. Cobb dans le premier épisode réalisé par William Friedkin. Il ne sera nullement question, cette fois-ci, d'exorcismes, de lévitations et d'objets soudainement animés, néanmoins, William Peter Blatty souhaite réussir un film beaucoup plus terrifiant se rapprochant assez de *Psychose* ou de *Ne vous retournez pas.*

MGM of the Spirits
Scén. : Malcolm Marmorstein. « A.B.P. »
Comédie fantastique traitant des échanges de personnalité.

Nightmare Unto Death
« Halcyon Enterprises ». *Scén. :* Frances Molin.
Une jeune fille à la recherche de son identité sexuelle est mystérieusement précipitée dans le San Francisco du siècle dernier pour y vivre une expérience cauchemardesque.

Open Key
« Halcyon Enterprises ». *Scén. :* Roy Millichip.
Des meurtres rituels perpétrés par des reptiles sont l'œuvre vengeresse d'une secte religieuse...

Outer Dark
Réal. : Stacy Keach.
Thriller gothique.

Scheena, Queen of the Jungle
« Columbia ».
Ce personnage de « Tarzan-femelle », créé en 1939 par Iger et Will Eisner (auteurs de bandes dessinées) et qui assura le succès d'une série télévisée de 32 épisodes dans les années cinquante, va finalement être adapté pour le cinéma.
Les producteurs recherchent maintenant l'actrice qui sera capable de tenir ce rôle difficile, pendant trois mois, dans la jungle brésilienne. Elle devra non seulement évoluer avec aisance parmi les animaux sauvages, mais accomplir aussi un grand nombre d'exercices périlleux.

The Sleep Walker
Réal. : Barry Brown. *Scén. :* Hildo Lapidus, d'après son roman.
Terreur.

The Sorcerer's Apprentice
Réal. : Dan O'Bannon. « MGM ». *Scén. :* Dan O'Bannon et Don Jakoby.
Auteur de nombreux scénarios fantastiques (**Dark Star, Alien, Dead and Buried**), Dan O'Bannon réalise enfin son premier long métrage.

Straight to Hell
« Step Ahead Production ».
Suspense gothique.

X-Ray
Réal. : Boaz Davidson. « Cannon Films ». *Scén. :* Marc Belm.
Science-fiction.

Egalement en projet :
The Eagles Project (*Réal. :* Philip Kaufman. « MGM ». *Avec :* The Eagles).

Nightfall (« New World Picture ». *Scén. :* Jerome Charyn, d'après une histoire d'Isaac Asimov).

Nightmare Manor (« Grayson Productions ». *Scén. :* Howard Blood, Mark Nelson).

Rat Boy (« Warner Bros/Pressman »).

Grande-Bretagne

Lifehouse
Peter Townshend pourrait bénéficier de la précieuse collaboration de Ray Bradbury et de Nicholas Roeg pour réaliser ce film fantastique musical : Dans un futur proche et une société répressive où toute musique est bannie, un groupe rock tente de donner un concert.

Informations recueillies par Gilles Polinien.

SUR NOS ÉCRANS



« La fascinante description d'un homme sombrant progressivement dans la folie »

Shining *Une odyssée de l'épouvante*

• **The Shining** est, comme la plupart des œuvres de son auteur, un film laissant une grande place à l'interprétation personnelle. La subjectivité du regard de Kubrick semble inviter le spectateur à se former ses propres impressions à partir des images qui lui sont présentées. L'apothéose finale de **2001** ou la « leçon de morale » de **Clockwork Orange** reposaient sur les mêmes principes. Gageons que **The Shining** sera decrypté différemment par le public, selon que celui-ci sera freudien, jungien ou, tout simplement, admirateur d'Hitchcock.

L'histoire, pour ceux qui n'auraient pas encore, lu le fabuleux roman de Stephen King, est simple : un professeur, écrivain en mal d'inspiration, part s'enfermer pour l'hiver avec sa femme et son jeune fils dans un Hôtel des Rocheuses dont il va assumer le gardiennagè. L'Hôtel, splendide bâtisse victorienne, suinte l'effroi des grands couloirs morts. Marienbad hanté par un passé rempli de meurtres, construit (selon son directeur) sur l'emplacement de tombes indiennes, l'Hôtel représente la force maléfique qui, au contact de l'enfant, va s'éveiller et prendre possession de l'esprit déjà bien perturbé de Jack Nicholson.

L'une des scènes d'horreur du film donne une idée des ressorts utilisés par Kubrick pour créer la Peur : la femme de Torrance (Nicholson) trouve sur le bureau de l'étude de son mari — une pièce évoquant quelque peu une caverne abritant les pulsions inconscientes de l'Homme — un manuscrit. Rien de bien anormal, jusqu'au moment où la caméra dévoile la nature de celui-ci : il ne s'agit pas d'un roman mais de *la même phrase* répétée indéfiniment sur des centaines de pages ! L'intrusion de l'angoisse dans le quotidien, entre les mains de Kubrick, devient l'irruption du Monstrueux dans une situation qui, objectivement, devrait être rassurante. L'Hôtel n'est pas un simple hôtel mais un endroit peut-être animé d'une vie propre. Le fils de Nicholson (excellemment interprété par Danny Lloyd) n'est pas un jeune garçon comme les autres, mais un médium. Torrance ne souffre pas d'un simple manque d'inspiration mais est profondément psychotique. Mélangeant habilement tous les « poncifs » du cinéma d'horreur en les sublimant par la magie de sa caméra, Kubrick laisse la porte ouverte à l'accusation de « manipulation du public ». Il est de fait que **The Shining** peut, en dernière instance, paraître bien artificiel. S'il est facile à un maître tel Kubrick de « créer » la peur, il n'a pas su, en effet, nous faire réellement partager les émotions de ses personnages.

A l'opposé du travail de Stephen King qui s'attache toujours à nous faire pénétrer en profondeur dans la psyché de ses héros, Kubrick, dominateur de son médium (certains diront même méprisant), ne s'est guère préoccupé de cet aspect du film. Dès les premières minutes, il est évident que le personnage de Jack Nicholson est complètement, totalement, entièrement, indubitablement *fou.* Shelley Duvall, sa femme, paraît stupide et hystérique, et

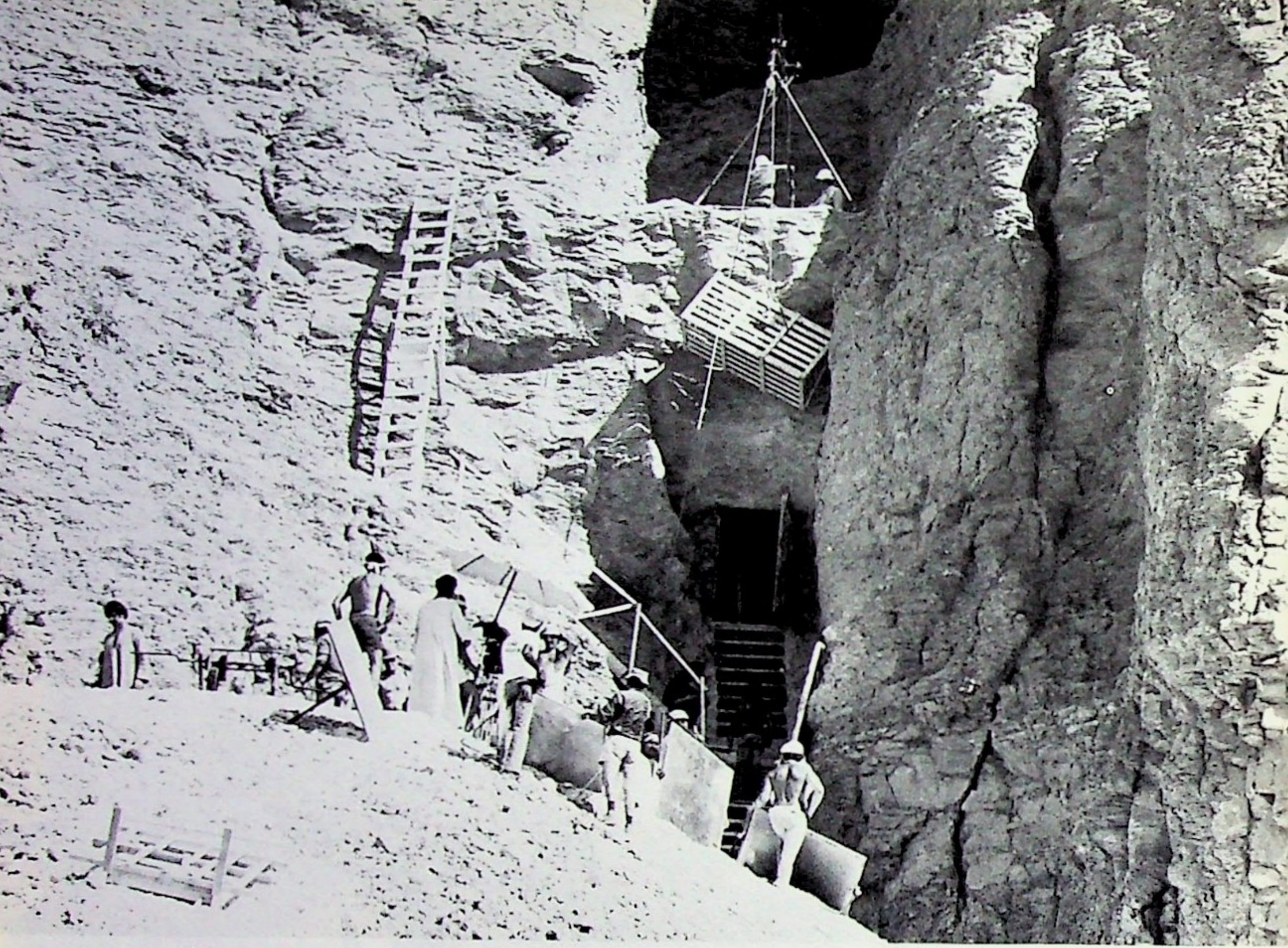
comme conséquence, ne provoque pas en nous de réactions de sympathie. Le spectateur, tel Kubrick, demeure froid et détaché, contemplant les scènes comme des « exercices de terreur ».
Ce côté un peu mécanique du film aurait pu être désamorcé par des explications minutieuses et rationnelles (ou, au contraire, en faisant appel au surnaturel). Kubrick, ici comme dans **2001**, ne nous donne pas la clé qui permettrait au public non-initié de lier ensemble les talents psi du petit Daniel, le passé horrifiant de l'Hôtel et les déboires psychiques du Père. En l'absence de cette relation — très bien développée par King dans son roman — le spectateur est ballotté par le flot des événements sans en discerner très bien la cause. Pour certains, amateurs d'explications claires, le film laissera très certainement une impression de non-satisfaction.
Heureusement, la technique de Kubrick parvient, avec succès, à dissimuler ces défauts. Magistral, comme toujours, dans la direction d'acteurs, Kubrick bâtit ici de toutes pièces un Jack Nicholson qui ne s'effacera pas de nos esprits de si tôt. Les images se fondant à une musique qui mélange habilement les sons bizarres de Bartok, Lingetti et de Penderecki aux cris et hululements du synthétiseur, forment une symphonie audio-visuelle sans égale dans le cinéma contemporain (à l'exception, peut-être, de Francis Ford Coppola). Il ne fait aucun doute que le film, adroitement balancé entre le passé écarlate de l'Hôtel et le blanc présent, nous maintient cramponné à nos fauteuils jusqu'à sa conclusion. Les splendides décors, spécialement le labyrinthe du jardin de l'Hôtel, contribuent à faire de **The Shining** non seulement un récit d'horreur efficace, mais également une œuvre de pure épouvante. Jamais le genre n'aura eu tant de moyens (le film a coûté 15 millions de dollars), tant de talent, dispensés sans compter dans une aussi grandiose entreprise. Cet aspect « grandiose » est peut-être la cause des faiblesses mentionnées plus haut au niveau de l'histoire. **The Shining** aurait pu être un monument : la plus fascinante description d'un homme plongeant lentement dans la folie, d'un écrivain aspiré par les fantasmes de sa propre incompétence et ceux de son environnement. La « mère » de **Psychose** s'efface devant l'incapacité de Nicholson à écrire. Les victimes ne sont pas des voyageuses de passage mais la famille même du dément. L'horreur psychopathique, tellement bien utilisée par Hitchcock, aurait en soi suffit à **The Shining**. En ajoutant l'horreur du surnaturel (introduite par le jeune Danny, dont les pouvoirs psi « réveillent » l'hôtel), mais sans l'utiliser convenablement, peut-être même sans la comprendre vraiment, Kubrick, en voulant trop, perd un peu. Il est caractéristique à cet égard de noter que dans l'une des scènes finales où Danny est poursuivi par son père dans le labyrinthe, ce ne sont pas ses pouvoirs (dont il est finalement très peu question dans le film) qui le sauvent mais un vieux « truc » de boy-scout.
Déconcertant, superbe, gothique *et* freudien, **The Shining**, nous l'avons dit, fera couler beaucoup d'encre. Replacé dans le contexte plus vaste de l'œuvre de Kubrick, il en représente un peu les qualités et les défauts — exacerbés.

Jean-Marc Lofficier

U.S.A.-1978 — *Production :* Producers Circle (Warner-Bros). *Prod. réal. :* Stanley Kubrick. *Prod. ex. :* Jan Harlan. *Scén. :* Stanley Kubrick, Diane Johnson, d'après le roman de Stephen King. *Phot. :* John Ascott. *Dir. art. :* Roy Walker, Leslie Tompkins. *Mont. :* Roy Lovejoy. *Son :* Juan Sharrock, Richard Daneil. *Mus. :* Bela Bartok. *Maq. :* Tom Smith. *Ass. réal. :* Brian Cook. *Cost. :* Milena Canonero. *Int. :* Jack Nicholson, Shelley Duval, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Barry Nelson, Philip Stone, J. Turkel, A. Jackson. *Dist. en France :* Warner-Columbia. 146 mn. Couleurs. Dolby Stereo.



« L'enfant lumière » de Stanley Kubrick, par Setbon.



La malédiction de la vallée des rois

Dans le dédale de la réincarnation

• Le roman de Bram Stoker « Jewel of the Seven Stars » avait déjà fait l'objet en 1971 d'une première adaptation signée Seth Holt, interprétée par Andrew Keir et Valerie Leon, que nous avions pu voir au Festival du Film Fantastique de Paris 1975, et qui mettait l'accent sur les pouvoirs maléfiques de la belle princesse égyptienne au moyen d'un flash-back éloquent où se déchaînaient les forces surnaturelles annonciatrices des événements contemporains décrits par le reste du film.

Différent est le parti-pris adopté cette fois par les scénaristes Alan Scott et Chris Bryant, qui offre l'avantage non négligeable de laisser planer longtemps le doute sur la nature exacte des calamités qui sont promises au malheureux savant, personnage central du drame. Cela commence en effet assez banalement comme les autres histoires de momies cinématographiques, par la mise au jour d'un tombeau, quelque part au cœur de l'Egypte chère aux archéologues et aux auteurs de scénarios fantastiques, mais avec en parallèle la naissance prématurée de la fille du savant, le montage alterné des deux événements préfigurant la suite de la tragédie.

Car c'est une véritable tragédie que va vivre notre archéologue lorsqu'il sera peu à peu envoûté par cette momie qui entraîna déjà la mort de plusieurs personnes ayant essayé de contrecarrer son exhumation, et surtout lorsqu'il s'apercevra que sa fille et la princesse défunte ne constituent qu'un seul être aux diaboliques desseins. On rejoint alors le canevas plus classique des histoires illustrant les méfaits de Satan, la belle princesse n'étant rien d'autre que l'incarnation éternelle du Mal, dont l'ombre menaçante s'étend sur la ville dans la dernière image du film au symbolisme évident.

Le titre français pompeux et accrocheur veut se référer à **La malédiction (The Omen)** de Richard Donner : ce n'est pas seulement une astuce publicitaire car les deux œuvres ont une certaine similitude, dans le déroulement des tragiques péripéties comme dans leur conclusion, les destins de Suzannah York et de Charlton Heston n'étant guère différents de ceux de Lee Remick et Gregory Peck. Le film du débutant — transfuge de la T.V. — Mike Newell n'est ni un chef-d'œuvre, ni une déception : c'est un honnête thriller fantastique qui bénéficie d'une base intéressante (même si Bran: Stoker est quelque peu malmené), de prises de vues splendides signées du grand Jack Cardiff, et de la solide interprétation d'un Charlton Heston toujours égal à sa renommée réussissant dans la deuxième partie de l'action une composition habile de savant tourmenté en proie à des forces inconnues, à l'opposé de sa superbe prestance affichée dans les premières séquences, où il n'est que vigueur, enthousiasme et autorité. Notons aussi l'excellente prestation de la jeune Stephanie Zimbalist, au déchaînement final fort impressionnant.

Dernier atout aujourd'hui indispensable à ce genre d'aventures : l'authenticité des lieux de l'action, et notamment les séquences réalisées à l'intérieur du musée du Caire. Ainsi se présente cette production plus ambitieuse qu'il n'en paraît sur l'écran, plus étoffée que la précédente version en ce qui concerne le drame vécu par les principaux protagonistes (conflit entre Heston et sa femme-ambiguïté de ses rapports avec sa fille à mesure que celle-ci est « habitée » par l'occupante du sarcophage —), mais plus nuancée dans son approche du fantastique.

Pierre Gires

GB-1979 — *Production* : EMI Orion. *Prod.* : Robert Solo. *Réal.* : Mike Newell. *Scén.* : Alan Scott, Chris Bryant, Clive Exton, d'après « Jewell of the 7 Stars » de Bram Stoker. *Phot.* : Jack Cardiff. *Dir. art.* : M. Springer, Lionel Couch. *Mus.* : Claude Bolling. *Effets spéciaux* : John Stears. *Int.* : Charlton Heston, Susannah York, Jill Townsend, Stephanie Zimbalist, Patrick Drury, Bruce Myers, Nadim Sawalha. *Dist. en France* : Parafrance.

---

entretien avec ROBERT SOLO

Pourquoi êtes-vous devenu producteur et comment pouvez-vous résumer votre carrière jusqu'à **The Awakening** *?*

En fait je m'occupais déjà de « show business » quand j'étais à l'université. C'est en 1968, alors que j'étais à Londres, que j'ai produit mon premier film, **Scrooge**, une comédie musicale. Mais cela ne marchait pas bien, et je suis entré chez Warner Bros, avec la responsabilité de toute la production européenne, que j'ai assumée pendant un certain nombre d'années. Puis, en 1977, j'ai décidé de revenir à la production de façon plus personnelle. C'était pour **L'invasion des profanateurs de sépultures**, le remake de Philippe Kaufmann.

Justement, vos deux derniers films présentent la particularité d'être tirés de romans qui ont déjà été adaptés une fois au cinéma, quoique **The Awakening** *soit assez différent de la première version filmée du roman de Bram Stoker. Pourquoi ?*

Tout d'abord, je ne savais pas au départ qu'il y avait déjà eu un film d'après ce livre. Je l'ai appris deux semaines avant le tournage. Cela s'explique par le fait que le roman est maintenant dans le domaine public : je n'ai donc pas eu à faire de recherches concernant le copyright. Ne connaissant pas moi-même l'autre film, rien ne pouvait m'en laisser supposer l'existence.

Et qu'est-ce qui vous a fait choisir ce sujet ?

Cela faisait cinq ans environ que je cherchais un sujet sur l'Egypte. Et même plus. A Londres, j'avais vu des foules considérables visiter l'exposition sur Toutankhamon, et j'avais assisté au même phénomène, plus tard, à Paris, à propos d'une autre exposition, celle-ci sur Ramsès II. En Amérique, même chose. J'avais alors réalisé l'intérêt immense que les gens, partout, portent à ce qui touche l'Egypte ancienne. Quand je suis redevenu producteur, je me suis mis à lire, à chercher un sujet qui, d'une façon ou d'une autre, ramène à cette ambiance : les pyramides, les momies, etc.

Pourquoi alors ne pas avoir choisi un sujet « historique » ?

Il me semblait que ce qui était intéressant, c'était *l'ambiance*, plus que l'Histoire elle-même. Je voulais un film qui touchât de près le public moderne. Pas un film à costumes. C'est alors que je suis tombé sur le roman de Stoker, qui offrait en outre deux avantages : son utilisation ne réclamait plus un achat des droits, et, bien qu'écrit en 1904, il pouvait être transposé, modernisé.

Il y a eu plusieurs scenarii. Pourquoi ?

Oui. L'élaboration a duré deux ans et demi environ. Le premier script était inégal, et finalement, Warner Bros, qui finançait au départ le projet, a changé d'idée. Je les ai quittés. Six mois plus tard, une autre compagnie est entrée en jeu. Orion Pictures. J'avais appris qu'ils cherchaient à faire quelque chose sur l'Egypte ; je les ai contactés nous avons pris un autre scénariste pour refaire le script, et comme ce n'était pas encore exactement ce que nous voulions, il y a eu une troisième version.

Vous dites quelque chose qui peut surprendre : on croit couramment que le producteur finance. Or à vous entendre, ce n'est pas le cas. Quel est son rôle ?

C'est difficile de répondre, car il y a plusieurs sortes de producteurs. En général, c'est vrai, le producteur n'a pas d'argent. C'est plutôt un promoteur : c'est lui qui a le premier l'idée du film, qui a trouvé le roman, ou le script : il se charge de trouver l'argent, d'y intéresser une compagnie, et de superviser l'organisation de la production si le projet aboutit.

Est-ce que vous avez collaboré au scénario ?

Oui, bien sûr. C'est un travail de collaboration, d'autant plus que c'était un film auquel je tenais personnellement.

Et le fait de tourner en Egypte vous a-t-il posé des problèmes ?

L'Egypte en elle-même, non. Mais on ne fait pas toujours ce qu'on veut. C'est par exemple, je crois, la première fois qu'un film comprend des séquences tournées dans le musée du Caire ; il nous a fallu des mois pour obtenir l'autorisation. De même, nous avons tourné à Louxor, qui est voisin de la Vallée des Rois, mais nous n'avons pu le faire dans celle-ci...

C'est interdit de la filmer ?

La filmer, non. Mais vous n'avez pas le droit d'en toucher le sol, parce que de nombreux archéologues continuent d'y travailler. Et obtenir l'autorisation de tourner dans les vallées voisines a pris également beaucoup de temps. On ne doit rien déranger. Il faut être très prudent, très strict pour tout ce qui concerne les permissions qui vous sont accordées.

Et qu'est-ce qui vous a fait choisir des hommes comme Mike Newell et Charlton Heston ?

Pour le personnage principal, il me fallait un acteur qui puisse, selon les moments du film, jouer un homme d'âge mûr et un homme assez jeune, un acteur qui possède une présence physique — il est archéologue, c'est un métier difficile — et aussi qui ait quelque chose d'anglais, dans sa personnalité et dans son jeu. Il y a peu de comédiens anglais de classe internationale, et également peu de comédiens américains qui puissent passer pour des Anglais. Lui représentait exactement ce qu'il me fallait. Son accent, en particulier, le prêtait à ce rôle. Quand à Mike Newell, je voulais quelqu'un de neuf, de jeune, qui ait en même temps du talent.

Et Heston a accepté facilement ?

Oui. Je lui ai passé le script, et deux jours après, il me donnait son accord.

Le choix de Claude Bolling peut paraître surprenant pour composer la musique d'un film de ce type ?

Je connais Claude depuis de nombreuses années : cela remonte au temps où je travaillais chez Warner Bros, quand il a fait la musique du film **Le Magnifique**. Tandis que je réfléchissais au choix d'un compositeur pour **The Awakening**, j'ai tout à coup vu son nom, et je me suis dit : « Pourquoi pas lui ? ». Après tout, c'est un musicien de grand talent, et c'était justement lui donner l'occasion de changer un peu de registre. De toute façon, dans la mesure où le film se faisait à Londres — mis à part, bien sûr, les extérieurs en Egypte — je voulais un compositeur européen : Paris-Londres, c'est une heure d'avion, cela simplifie bien des choses.

Vous vous sentez concernés par la musique de vos films ?

Beaucoup, oui. Je pense que c'est un élément très important dans le cinéma. Bien que je ne sois pas moi-même musicien, j'ai souvent quelques idées précises sur ce que je souhaite obtenir de mes compositeurs. Par exemple pour ce film, je ne voulais pas d'une musique passe-partout. Je voulais quelque chose qui ait un air d'authenticité, quelque chose de sérieux, indépendamment de points de détail dont nous avons discuté dans le cours du travail.

La mise à jour du tombeau egyptien...



Pour revenir aux **Profanateurs**, *il s'agissait cette fois d'un remake : vous le saviez, et même si vous ne conceviez pas votre propre film exactement dans cet esprit, la relation pour le public était évidente. Pouvez-vous expliquer votre position ?*

Ah, oui, tout à fait. Mais Don Siegel, le réalisateur du premier, était complice, il a participé à la production, tout comme son acteur principal. En ce sens, mon film prenait presque le ton d'un hommage. Mais le premier film restait à corriger : nous ne voulions pas d'une fin « optimiste », qui manquait totalement de réalisme. Nos moyens étaient plus importants, et nous permettaient de mieux « coller » au sens profond du roman. Et il est curieux de constater que si l'accueil a été des plus tièdes en Europe, en particulier en France et en Italie, la critique a été excellente aux États-Unis, allant jusqu'à classer notre film parmi les meilleurs de l'année. Je crois qu'aux USA on a bien su voir ce qu'il y avait dans le film, qui était très soigné, et ce qui le différenciait de son prédécesseur, alors qu'en Europe, on n'y a vu qu'un film d'épouvante, et on s'est un peu braqué sur le côté « remake ». Il a d'ailleurs été rangé en classe C.

Voulez-vous dire que votre film était un peu le complément du premier ?

Oui, dans ce sens, en particulier, qu'il le continuait, qu'il allait plus loin, tout en ne le trahissant pas. D'ailleurs, je crois que sur ce point, le seul vrai juge est Siegel : or, quand il a lu le script, il l'a trouvé formidable, et comme je vous le disais, a accepté immédiatement d'entrer dans l'équipe. Il apposait en quelque sorte son sceau.

Les effets spéciaux, et les maquillages surtout, ont dû vous poser de nombreux problèmes. Avez-vous utilisé des masques ?

Certes, les personnages nous ont donné bien du fil à retordre. Les maquillages en particulier, car il fallait qu'ils conservent quelque chose d'organique dans leurs apparences. Or il faut vous dire que nous n'avons jamais utilisé de masques. C'était soit les comédiens eux-mêmes, soit des doublures, mais tout était affaire de maquillage au sens pur du terme. C'est là le problème : nous n'avons pas voulu jouer la facilité, faire à peu de frais un simple remake cherchant à attirer par un titre rappelant un film célèbre. C'est pourquoi la réaction d'une partie de la critique a été si décevante. Et le plus difficile a été de trouver une substance qui donnât réellement l'apparence de cette chair, mais une chair qui, tant que l'être n'est pas totalement constitué, n'est pas complètement chair.

Pourquoi cette fin spectaculaire ?

C'était la plus honnête. La fin du premier film était conforme à son optique, à son époque : on pouvait croire que tout allait se terminer pour le mieux, que le gouvernement américain stopperait l'invasion. Ce n'était ni logique, ni naturel : j'irais jusqu'à dire que, étant donné la situation, c'était ridicule. Dans le nôtre, la fin revêt l'allure d'un cauchemar, mais d'un cauchemar qui prend corps, qui devient réalité...

Une diabolique possession...



entretien avec MIKE NEWELL

Avez-vous dans votre carrière des films qui annoncent **The Awakening** *?*

Je me suis formé surtout à la télévision anglaise, pour laquelle j'ai travaillé ces dix dernières années : vous donner des titres ne servirait pas à grand-chose, je pense, car ce ne sont pas des productions connues ailleurs qu'en Angleterre, dans l'ensemble. Surtout des pièces de théâtre, quatre ou cinq par an, pour la B.B.C. **The Awakening** n'est que mon deuxième film. Le premier, **L'homme au masque de fer**, un remake du classique, avait eu beaucoup de succès à la télévision américaine ; c'était un très beau film, avec Louis Jourdan, Ralph Richardson. Il avait été fait rapidement, en trente jours à peu près, mais c'était une expérience, un entraînement tout à fait intéressant. Mais en fait, je peux dire que **The Awakening** est mon premier film vraiment pour le cinéma. Le précédent, quoique produit par une compagnie cinématographique, était passé à la télévision.

Vous aviez donc une expérience d'un film dont le contexte était historique...

Oui. Notez qu'à la télévision, les sujets sont variés, et vous permettent d'aborder des styles et des époques différents. Pour **The Awakening**, j'ai eu l'avantage d'être là au bon moment, et aussi que la compagnie américaine, Orion Pictures, soit disposée à donner sa première chance à un réalisateur. Chance également que le producteur, Robert Solo, soit dans le même esprit.

Pourquoi le titre a-t-il changé en cours de production ?

En fait, il a changé deux fois. A l'origine, c'était l'actuel « The Awakening ». Puis c'est devenu « The Waking », avant de redevenir « The Awakening »... Tout cela parce que le titre original était déjà déposé par une autre compagnie américaine. J'imagine, car je ne connais pas le détail de l'affaire, que cette compagnie a d'abord fait opposition. De longues tractations se sont engagées. Puis finalement elle a accepté. C'était préférable, car en fait, waking et awakening sont à peu près équivalents, mais en anglais, waking a un double sens : c'est aussi, en argot, le terme qui désigne la masturbation.

Et pourquoi ne pas avoir pris tout simplement le titre original de Bram Stoker, « Jewel of the Seven Stars » ?

En fait, nous n'avons retenu de son roman que l'esprit, le thème. Mais le contexte est très différent : son roman se déroule dans l'Angleterre victorienne tandis que le film se situe à notre époque. C'est moins une adaptation du roman qu'un film inspiré par lui. Ce n'aurait pas été très honnête d'en garder le titre. Même les noms des personnages sont différents.

Avez-vous participé à l'élaboration du scénario ?

Oui, mais, vu l'historique de cette collaboration, je ne m'y suis trouvé mêlé que tardivement. L'un des problèmes majeurs était que le contexte du roman n'était pas adapté à une audience moderne, et moins encore à une audience internationale. Par ailleurs, le roman était très « gothique ». Il nous fallait rendre le propos crédible, alors que le roman ne l'était plus.

Dans ce sens, votre intention n'était pas du tout la même que le **Dracula** *de John Badham...*

Non, absolument pas. Dracula est un « classique », universellement connu, pour lequel la restitution peut être source d'originalité. Dans notre cas, c'était le processus inverse.

Connaissiez-vous le roman avant de faire ce film ?

Non. Ce film a été l'occasion de prendre connaissance du roman, qui est passionnant en soi. Mais retravailler l'idée comme nous l'avons fait a été aussi une expérience fabuleuse.

Aviez-vous vu le premier film qui avait été tiré du roman de Stoker, **Curse of the Mummy's tomb** *?*

Oui, et je l'avais trouvé formidable. Il jouait à fond la carte du gothique, et en ce sens, il était parfait.

Pensez-vous qu'il vous ait influencé ?

Je crois que, s'il m'a influencé, c'est dans le sens inverse : j'ai voulu, dans la mesure où le scénario s'y prêtait, m'en écarter.

Combien de temps ont duré le tournage et la préparation du film ?

Il y a eu l'élaboration définitive du scénario, qui a duré à peu près deux mois, puis une dizaine de semaines pour préparer le tournage et une vingtaine pour le tournage lui-même. Cela fait une production assez longue, presque une année. Beaucoup plus long, en tout cas, que ce que j'avais fait jusqu'alors. Le tournage s'est déroulé pour une part en Angleterre, pour une autre — quatre semaines environ — en Egypte.



« Il aime son métier avec passion » (Charlton Heston dans « The Awakening »)

Les effets spéciaux vous ont-ils posés beaucoup de problèmes ?

Non, car ce n'est pas un film dans lequel ils jouent un rôle important. Il s'agissait de faire se dérouler le film dans un monde crédible. Ce que nous avons eu à résoudre principalement sur ce point, c'était une série de morts, qu'il fallait rendre spectaculaires. Mais le rôle des effets spéciaux était en l'occurrence de mettre en valeur quelque chose de normal, plus que de créer quelque chose d'anormal. Mais attention, ce n'est pas un film sanglant, violent. C'est l'histoire d'un homme qui est confronté avec tout l'univers que peut faire naître sa recherche, obsédé par le monde qu'il risque de recréer à la suite de ses découvertes, par une enfant qui lui a été enlevée par une épouse jalouse aussitôt après la naissance : l'ensemble finalement l'enchaîne et le mime. Le film est avant tout un « thriller » psychologique. Alors, certes, il y a des séquences choc dans le film, ces morts en particulier, mais le problème était moins de les montrer en elles-mêmes que de refléter leur impact psychologique sur le héros.

Dans la mesure où il est fréquent, ces derniers temps, de ne pas traiter les films d'épouvante psychologique avec un sérieux complet, pourquoi ne pas avoir introduit de l'humour ?

Votre question tombe bien : il y avait en effet dans le script deux scènes, que nous avons filmées, qui apportaient une note amusante, et quand nous avons visionné le film, nous nous sommes aperçus qu'elles brisaient complètement l'ambiance, l'atomosphère. Alors nous les avons supprimées.

Pouvez-vous parler de votre travail avec Charlton Heston ?

Oui, avec plaisir : c'est un homme extrêmement généreux — comme homme et comme acteur — avec lequel il est très, très agréable de travailler. Il était très inquiet, et redoutait qu'on ne fasse appel à lui que pour avoir son nom. Ce qu'il veut, c'est jouer réellement, avoir des rôles dignes de ce nom. Et moi-même, j'étais assez tendu : c'est une star, et ce n'est pas toujours facile. Mais dès le premier jour du tournage, j'ai compris que cela se passerait à merveille. Il est très malléable. Il allie un grand talent de comédien à un professionnalisme très strict. Et on peut le diriger, il n'est pas de ceux qui se font une idée de leur rôle sans qu'on puisse les arrêter dans leur élan.

Discutiez-vous parfois des scènes ensemble ?

Bien sûr, ce qui rend le travail très vivant, car finalement, les dialogues n'arrêtaient pas de changer, mais il avait toujours le souci de respecter les idées de base. Ce n'est pas très fréquent de travailler dans d'aussi bonnes conditions avec des vedettes de son envergure. Ajoutez que sur le plateau, il a une présence physique extraordinaire. Non, cela vraiment a constitué une expérience très intéressante.

Et ne donne-t-il pas l'impression d'être parfois déçu : il ne se voit plus confier des rôles comme ceux des années 55-56...

Non, pas du tout. Il aime son métier avec passion, et il travaille constamment. Il n'est pas oublié. Point de désenchantement chez lui. Il sait s'adapter. La situation du cinéma a changé, c'est tout. Mais il sait trouver bien des sources de satisfaction dans l'état actuel. Bien sûr, il parle certes beaucoup de Wyler, de Welles, de Peckinpah... Mais chaque film est pour lui l'occasion d'une expérience nouvelle.

Pour revenir à **The Awakening**, *quel en a été le budget ?*

Six millions de dollars. C'est actuellement un budget moyen. Certains films récents montent jusqu'à trente ou quarante millions. C'était d'ailleurs suffisant.

Et qu'avez-vous pensé du choix de Claude Bolling pour composer la musique ?

Je le connaissais mal personnellement, quoique j'eusse entendu quelques-unes de ses musiques. C'est Robert Solo qui le connaissait et me l'a recommandé. Son style n'était pas du tout, il faut bien le dire, ce que nous cherchions ; lui-même a presque hésité. Nous avons longuement parlé de ce que nous souhaitions, et, ma fois, le résultat est à mon sens très bon. C'est une musique solide, tout à fait ce qui convenait. Mais il dit lui-même que c'était pour lui un pari, que cela l'a d'ailleurs passionné en ce sens.

Qu'est-ce qui vous a séduit dans le fait de réaliser ce film ?

Ce qui m'a beaucoup plu, ce sont toutes les idées qui se trouvent derrière le personnage central : un homme établi, dont la carrière est solide, et qui se trouve mis en jeu soudain par une obsession qui le ronge. L'aspect fantastique, épouvante m'a également attiré par toute la psychologie qu'on pouvait en dégager. C'est un film qui repose pour une large part sur l'atmosphère — d'où l'importance de la musique, qui occupe presque une heure, sur cent sept minutes de film, et l'intérêt que j'ai porté à celle-ci.

Y a-t-il eu des scènes particulièrement pénibles ?

Nous avons en particulier tourné en Egypte dans une chaleur accablante. Il était presque difficile de réfléchir clairement à certains moments, tant c'était éprouvant.

Et les décors ont-ils posé des difficultés particulières ?

Nous avons été guidés sur ce point par un grand souci d'authenticité. Pour l'intérieur de la tombe, nous nous sommes scrupuleusement inspiré de la réalité, pour les peintures, les inscriptions, etc. Tout ce que l'on voit est authentique. Il était bien sûr impossible de tourner dans de vraies tombes, pour des raisons de préservation des sites, ce qui est naturel.

Mais s'agit-il de la reconstitution exacte d'une tombe précise ?

Non, pas vraiment. Pour une part des motifs, c'est directement copié, tandis que certains éléments sont seulement dans le style.

C'est un film qui vous a donc posé des problèmes très variés ?

Très variés et très neufs aussi. Non seulement c'est un nouveau départ dans ma carrière, mais c'est aussi sans nul doute l'une des expériences les plus enrichissantes qui l'ont jusqu'alors jalonnée.

Propos recueillis et traduits
par BERTRAND BORIE

entretien avec ALEXANDRO

Après le projet avorté de **Dune**, Jodorowsky a mis en scène **Tusk**, film d'aventure et de fantastique mystique.

Dieu a vieilli depuis **El Topo** : Alexandro Jodorowsky (puisque c'était lui qui s'était réservé ce rôle suprême) a pris quelques rides. Mais il n'a rien perdu de son mysticisme : rares en effet sont les metteurs en scène qui déclarent avoir recours à la prière pour réaliser des effets spéciaux. Certes, Jean Yanne avait bien fait inscrire Dieu comme co-réalisateur au générique de son premier film, mais ce n'était là qu'une manifestation de plus de son esprit iconoclaste.

Chez Jodorowsky, les choses sont plus complexes : la franchise de son regard s'accompagne d'une lueur de malice permanente qui fait se demander sans cesse, lorsqu'il parle de ses méthodes de travail, s'il est sérieux ou s'il se moque. Il est certain, en tout cas, que diriger des éléphants ne doit pas être chose aisée. Mais il est vrai aussi que tous ces éléphants n'étaient pas des éléphants ordinaires, puisqu'au moins l'un d'entre eux, Tusk, qui donne son nom au film, est un véritable dieu — dans l'histoire, bien sûr.

Tusk aurait dû sortir en décembre 1979. Mais, craignant des retards au montage, Gaumont décida d'en reporter la sortie. (En fait, fidèle à sa manie de tenir des engagements arbitraires, Jodorowsky acheva de monter son film à la date prévue.) Ce report qui, initialement, n'aurait dû être que de quelques semaines, aura finalement été d'une année entière, si, comme on nous l'annonce, le film sort d'ici la fin de l'année. Les distributeurs seraient-ils plus difficiles à apprivoiser que les éléphants... ?

Avant de réaliser **Tusk**, *vous aviez longtemps travaillé sur un projet d'adaptation au cinéma du roman de Frank Herbert,* **Dune**. *Mais celui-ci n'a jamais vu le jour. Pourquoi ?*

Parce que le producteur — le Français Michel Seydoux — n'a pu monter l'affaire. Tout était prêt : le scénario était terminé, le storyboard était fait, mais c'est l'argent qui a manqué. Toutefois, bien qu'il n'ait jamais été tourné, ce **Dune** a eu beaucoup d'influence sur le cinéma américain, car on en a longtemps entendu parler à Hollywood. J'ai été le premier, en fait, à imaginer qu'on pouvait concevoir un spectacle de science-fiction avec des moyens énormes. Et, lorsque **La Guerre des étoiles** est sortie, j'ai été content, d'une certaine manière, parce qu'on a pu voir, en France, que mon idée n'était pas une idée folle. Bien sûr, mon **Dune** aurait coûté dix millions de dollars, somme alors inouïe pour un film de science-fiction. Mais il faut penser qu'aujourd'hui de tels films coûtent non pas dix, mais vingt millions de dollars. Je voudrais également dire que **Dune** a été aussi directement à l'origine d'**Alien** : il suffit pour s'en convaincre de regarder les gens au générique ; j'avais en effet fait appel à Jean Giraud (Moebius) pour les costumes, à Chris Foss pour le dessin des planètes (Chris Foss a dessiné un grand nombre de couvertures pour les livres d'Isaac Asimov) ; à Dan O'Bannon ; et aussi à Giger, pour la conception de certains décors. **Alien** a donc été pour moi la trahison totale !

Dino De Laurentiis a racheté les droits d'adaptation de **Dune**. *Aurez-vous un rôle à jouer dans ce projet ?*

Il s'agit là vraiment d'une grosse affaire... et l'on se moque de l'opinion d'un pauvre artiste lorsque de telles sommes sont en jeu. Le cinéma est une *industrie* !

Le sujet de **Tusk**, *a priori, ne semble pas se rattacher au genre fantastique. L'histoire semble plutôt être celle d'un film d'aventures. Pourra-t-on y trouver une parenté avec vos précédents films,* **La Montagne Sacrée** *et* **El Topo** *?*

Tusk n'est pas un simple film d'aventures. C'est aussi un film fantastique, dans la mesure où il traite de la *prise de conscience*, thème qui débouche sur nombre d'éléments fantastiques : l'illumination de Bouddha est, à mon sens, le moment le plus fantastique de l'Histoire. L'épisode de la résurrection du Christ, lorsqu'il sort du tombeau après s'être uni avec son aîné Lucifer en un corps si éclatant qu'on ne peut le toucher, est aussi tout à fait fantastique. Et **Tusk** est fantastique parce que c'est l'histoire d'un éléphant qui naît esclave et enchaîné dans une plantation pour finalement devenir une véritable divinité, le dieu Ganesa.

Ce caractère divin est-il visible dans le film ?

Il l'est. Mais si vous recherchez les effets spéciaux, vous n'en trouverez aucun. Je les ai volontairement écartés. Mais c'est précisément ce qui fait le fantastique du film : tout ce qu'on voit est incroyable, mais s'est réellement passé. L'Europe ne peut rivaliser avec l'Amérique dès lors qu'il s'agit d'argent, et il faut beaucoup d'argent pour réaliser des effets spéciaux. Quand Tusk attaque un train dans l'histoire, il faudrait un éléphant électronique ou des procédés d'animation que l'Europe ne peut s'offrir.

Comment alors avez-vous fait pour représenter un éléphant attaquant un train ?

J'ai *tout* fait, avec un *vrai* éléphant, en établissant un contact télépathique avec lui, et aussi en utilisant les cornacs. Quand j'ai regardé l'étymologie du mot *mahout* (*cornac* en hindi), j'ai découvert qu'il se rattachait à l'idée de *crème*. Le cornac est donc la crème de l'éléphant : il naît et meurt avec lui. Il fait partie de l'éléphant, au même titre que son foie ou son cerveau. Je crois que, par ce contact que j'appelle parapsychique ou télépathique, j'ai pu réaliser tout ce que je voulais. Le résultat n'est pas aussi spectaculaire qu'un trucage ; il l'est *plus*, parce qu'il est réel. Tout le fantastique de mon film est réel : j'ai utilisé de vrais gourous ; lorsqu'un magicien apparaît, c'est un vrai magicien ; quand un éléphant poursuit un jeune fille, ou quand une centaine d'éléphants s'échappent, tout cela est réellement arrivé. En toute modestie, la technique que j'ai employée dans de tels cas, c'était celle du miracle : je veux dire que j'ai souvent prié. J'ai prié pour qu'un éléphant en touche un autre.

Et cela a marché ?

Toujours. Bien sûr, je ne montre pas longtemps un combat entre deux éléphants, parce que les deux éléphants se sont tellement énervés qu'il a fallu les séparer. De même lorsqu'un tigre attaque un éléphant, ou lorsqu'un éléphant attaque un homme avec sa défense. Mais tout s'est réellement passé.

Etait-il possible, dans ces conditions, de rester fidèle au scénario original ?

Oh non ! Beaucoup de scènes ont été totalement improvisées. Et j'ai pris beaucoup de libertés avec l'histoire originale. J'avais choisi le roman de Reginald Campbell « Poo Lorn l'Éléphant », parce qu'il y a longtemps que je voulais faire un film pour enfants. Un film est comme un fœtus, et l'on ne sait jamais ce qui naîtra à la fin, mais mon idée serait que le film exprime un message personnel, de la même façon que j'ai reçu un message lorsque je suis allé en Inde à la recherche de la Divinité. Et je souhaite que, tout comme mon éléphant Tusk, ce film lui aussi atteigne la Divinité, et puisse exprimer ce qu'il a à dire. On peut le voir avec dix points de vue différents. Pour un enfant normal, c'est un film d'aventures. Pour un enfant plus évolué, c'est un film qui montre la conquête de la liberté intellectuelle. C'est aussi un rite d'initiation. Si **Tusk** marche, j'espère qu'il contribuera à changer le sens de l'expression « film pour enfants ». **Tusk** est un poème d'amour adressé à l'Inde, où celle-ci apparaît avec sa richesse, mais aussi avec sa pauvreté.

JODOROWSKY



L'éléphant sacré de « Tusk » de Jodorowsky

Il y a bien un côté spectaculaire dans **Tusk**...

Oui, mais c'est le spectaculaire du pauvre. On peut y voir la vie des cornacs, la façon dont ils travaillent, dont ils creusent la terre, dont ils s'enivrent. On y voit comment les curés donnent des kilos de riz aux gens pour « promouvoir » la Bible — je n'ai strictement rien contre la Bible, mais je ne peux supporter de la voir utilisée comme moyen de conquête culturelle. Tous les aspects sont présents : je me moque, par exemple, des Maharajahs ; l'un d'eux dans le film est marié à une ancienne marchande de hot-dogs ambulante. Je n'ai choisi l'Inde pour aucune raison particulière, mis à part le désir que j'avais de connaître ce pays. Je n'y étais jamais allé avant le tournage. En dépit du matérialisme qui est en train de tout envahir dans ce pays aussi, on y trouve encore une philosophie primitive, une conception différente du monde. Je n'ai pas à aller en Inde pour trouver des sujets de surprise, mais pour un artiste, l'Inde offre d'incroyables possibilités visuelles. Et ce contact avec les éléphants, ce contact *physique*, est sans doute l'approche la plus étroite qu'on puisse faire matériellement de l'inconscient. Aussi, je le répète, nous n'avons pas eu d'effets spéciaux, mais c'est la réalité même que nous avons prise comme maquette ! J'ai passé un jour entier à gravir une montagne, avec un mannequin d'éléphant, pour le jeter dans un précipice — scène qui ne dure à l'écran que sept secondes. Nous voulions utiliser des éléphants morts, mais ils pourrissaient immédiatement.

Avez-vous commencé à tourner dès votre arrivée en Inde ?

Non, il n'y avait pas eu de repérages lorsque je suis arrivé. Aussi ma première tâche fut-elle d'explorer des milliers de kilomètres, le plus rapidement possible. Et j'ai fait quelques rencontres magiques : une fois, sans raison particulière, j'ai décidé de m'arrêter au kilomètre 22 : il n'y avait rien, mais quand je suis monté pour voir ce qu'il y avait de l'autre côté de la montagne, il était là : le décor dont j'avais rêvé ! Et au fur et à mesure qu'on découvre des endroits, le film se modifie. Il a fallu aussi se débattre dans des flots de paperasse administrative pour obtenir les autorisations de tournage. Je peux très difficilement exprimer ce que j'ai essayé de faire avec les lieux, mais j'ai tenté de faire entrer mes rêves dans la réalité, de montrer le mystère au grand jour. Nous avons dû observer certaines limites, à cause des lois des éléphants. Une simple explosion n'aurait pas été possible : ils auraient été trop terrifiés. On ne peut non plus mettre deux éléphants face à face, parce que très vite ils en viennent à se tuer lorsqu'ils se trouvent dans une telle situation.

Avez-vous pu vous plier aux exigences de la production, malgré ces impondérables ?

Terminer un film, c'est toujours un miracle. Mais le premier miracle est d'abord de le tourner. J'avais soixante-douze jours pour le tournage de **Tusk** ; j'ai terminé le tournage en soixante-et-onze jours. J'avais cinquante mille mètres de pellicule ; j'ai utilisé cinquante mille mètres de pellicule. J'ai considéré les conditions qui m'étaient imposées un peu comme les règles d'un jeu. Un jeu fou, mais drôle. J'ai deux mois pour le montage ; je fais le montage en deux mois. Je crois, comme le disait Paul Valéry à propos de la rime en poésie, que les contraintes peuvent favoriser la création. Et de toute façon, que **Tusk** satisfasse ou non mes espoirs, il arrive un moment où l'œuvre se fait elle-même, et où l'artiste n'est plus que le serviteur de son œuvre. Dans certains cas, vous ne faites pas les choses, vous les recevez.

Vous semblez toutefois être un serviteur heureux.

Je suis heureux, mais cela ne prouve pas que le produit soit bon. Je suis heureux de travailler. Et peu importe si le travail est réussi ou non, mais bien sûr, il vaut mieux qu'il soit réussi si l'on veut faire un autre film. C'est la seule façon de réaliser une certaine continuité.

Propos recueillis par
Frédéric Lévy



Michael Caine, victime des pirates de « L'Ile Sanglante »

L'île sanglante

Un merveilleux dépourvu de romanesque

• Peter Benchley, digne descendant d'auteurs tels William Hope Hodgson, sait bien que l'Homme a peur — et a toujours eu peur — de la mer. L'océan n'est pas, pour lui, le dernier refuge des Gauguin du 20e siècle mais, bien au contraire, quelque chose d'étranger, d'inconnu, qui recèle les horreurs les plus effroyables. Le requin de **Jaws**, la murène géante de **The Deep** étaient des monstres, certes, mais des monstres aveugles, des forces de la nature irraisonnées et sans conscience. Le Monstre, dans **The Island**, c'est l'Homme.

Cette évolution n'est pas récente : déjà les trafiquants de drogue de **The Deep** fournissaient une grande part des frissons du film. Elle ne fait que faire référence à l'un des plus profonds archétypes du Roman de Mer : le Pirate.

Il ne s'agit pourtant nullement ici du Pirate chevaleresque, élégant, tel que l'a popularisé Errol Flynn, mais de la « bête humaine », sanguinaire, cruelle, du rapace fondant sur sa proie, rejeton d'une société que n'aurait pas désavoué le Conan de Robert Howard.

L'idée de Peter Benchley, si elle n'est donc très originale, a au moins le mérite de nous replonger brusquement trois ou quatre cents ans en arrière.

Les disparitions de vaisseaux du Triangle des Bermudes sont ici expliquées par le fait qu'une colonie de Pirates, compagnons du célèbre l'Olonnois, aurait survécu sur l'une des nombreuses îles de la région. Michael Caine, journaliste britannique, et son fils Justin (Jeffrey Frank) enquêtent et sont capturés par les hors-la-loi, conduits par Nau (David Warner). Pendant que le journaliste, « adopté » par une femme de l'Ile (Angela Punch McGregor), essaye vainement de s'échapper, Nau, à l'aide d'un lavage de cerveau artisanal, tente de s'emparer de l'esprit de Justin pour en faire son fils.

L'action se situe très vite sur deux plans : les tentatives d'évasion de Michael Caine, qui fournissent de nombreuses séquences riches en suspense, et le débat dans l'esprit de Justin entre l'amour filial/la civilisation et l'attrait de la vie de Pirate, sans foi ni loi. Il est regrettable que l'adaptation de Benchley, qui a rédigé le scénario à partir de son propre roman, ait laissé un peu de côté cette deuxième facette de l'histoire. Justin semble bien vite passer dans le camp des pirates, et son retournement final manque totalement de naturel. Jeffrey Frank, excellent acteur, n'est pas à blâmer en l'occurrence : il fait du mieux qu'il peut avec les scènes qui lui sont allouées. Mais force est de reconnaître que son dilemne n'apporte rien au film par manque d'approfondissement.

Les efforts désespérés de Michael Caine pour se sauver (avec ou sans son fils) forment donc la substance principale du film. C'est en devenant un sauvage, une bête meurtrière, qu'il triomphera finalement des Pirates — et retrouvera le respect de son fils !

A la différence d'un Clint Eastwood ou d'un Burt Reynolds, Michael Caine est l'antithèse même des Pirates dont il est question ici. Prototype du Civilisé, débarrassé de ses lunettes, ses vêtements déchirés, il se transforme alors et dégage une vitalité et une force surprenantes, sans pour autant perdre les qualités de l'homme qu'il était auparavant. Face à Michael Caine, qui nous donne ici une brillante prestation, il fallait une figure exceptionnelle. Le film nous en propose deux : David Warner dont le charisme est idéalement utilisé en chef de pirate un peu messianique et Frank Middlemass en Docteur démiurge, pour qui les Pirates ne sont qu'une fascinante expérience d'Anthropologie. Certaines séquences maritimes, admirablement servies par la photographie superbe d'Henri Decae, telle la scène de l'abordage du schooner, ou le hissage du Pavillon Noir sur le navire des Gardes-Côtes sont simplement merveilleuses.

Le merveilleux est, par ailleurs, l'un des éléments principaux du film, qui combine le monde moderne et les civilisations perdues chères à Burroughs, Doyle ou Verne. Seulement il s'agit ici d'un merveilleux dépouillé de son côté romanesque ou des libertés artistiques à la Opar. C'est un merveilleux brutal, sanguinaire, parfois tragique, parfois comique. A la mesure du Paradis qui lui sert de décor.

Jean-Marc Lofficier

USA-1980 — *Production :* Universal. *Prod. :* Richard D. Zanuck, David Brown. *Réal. :* Michael Ritchie. *Scén. :* Peter Benchley, d'après son roman. *Ph. :* Henri Decae. *Dir. art. :* Dale Hennesy. *Mont. :* Richard A. Harris. *Mus. :* Ennio Morricone. *Déc. :* Robert De Vestel. *Effets spéciaux :* Albert Whitlock. *Int. :* Michael Caine (Maynard), David Warner (Nau), Angela Punch McGregor (Beth), Frank Middlemass (Windsor), Don Henderson (Rollo), Dudley Sutton (Dr. Brazil), Zakes Mokae (Wescott), Colin Jeavons (Hizzoner), Brad Sullivan (Stark). *Dist. en France :* C.I.C. 100 mn. Panavision, Technicolor, Dolby-Stereo.

---

du 13 au 23 novembre 198

10e ANNIVERSAIRE FESTIVAL INTERNATIONAL DE PARIS DU FILM FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION

30 films inédits
Une compétition internationale
Des rétrospectives

En présence de nombreux réalisateurs

Venez nombreux !

GRAND REX
1 bd Poissonnière. Paris 2e (M° Bonne-Nouvelle)
Tél. : 236.83.96

ALLIGATORS (IL FIUME DEL GRANDE CAIMANO), de **Sergio Martino** (Italie, 1979), avec **Barbara Bach, Claudio Cassinelli, Mel Ferrer** (11-6)

Spécialisé dans les films d'aventures exotiques de série B (**La montagne du dieu cannibale**, 1978 ; **Le continent des hommes poissons**, 1979), Sergio Martino tente de nous présenter une œuvre où le fantastique prendrait graduellement la première place, avec un suspense largement inspiré par celui de **Jaws**. Le schéma narratif est identique, avec ici et là quelques résonnances écologiques afin d'actualiser le scénario. Les scènes d'attaques sous-marines ne sont guère impressionnantes, car floues pour la plupart, et à l'exception de la destruction nocturne du village et du massacre des malheureux touristes, tout le reste manque singulièrement d'intérêt. L'alligator monstrueux semble particulièrement se délecter de la chair des touristes insouciants et braillards, avides de défoulement sensuels et sexuels, ce qui aurait tendance à donner au film un aspect puritain plutôt incongru. En dépit de ses maladresses et de son budget réduit, le **Piranhas** de Joe Dante était autrement plus réussi et passionnant. (P.R.)

BABY CART, L'ENFANT MASSACRE (BABY CART AT THE RIVER STYX) de **Kenji Misumi** (Japon, 1972), avec **Tomisaburo Wakayama, Mimoru Oki, Kayo Matsuo** (20-8)

Second — et meilleur ! — épisode d'une trilogie japonaise se situant au temps des samourais **Baby Cart** offre 81 minutes ininterrompues de meurtres délirants. Tous les éléments imaginables sont utilisés pour découper les chairs : mains-griffes s'enfonçant dans les yeux, mains-massues faisant éclater les crânes comme des noix, gants de fer agrémentés de pointes déchirant les corps, etc. Les victimes sont fendues en gros plan de la tête au nombril d'un seul coup de hâche, les têtes volent, telles des confettis dans un carnaval de sang, l'ensemble dans un climat irréaliste rarement atteint au cinéma. Inattendu, original, envoûtant, poétique : une réussite du ciné-délire ! (A.S.)

▼



BIENVENUE, MISTER CHANCE (BEING THERE), de **Hal Ashby** (USA-1979), avec **Peter Sellers, Jack Warden, Shirley McLaine**, (21-5)

A l'instar du fameux **Charly** de Ralph Nelson, **Being There** est avant toute chose le film d'un acteur au sens le plus privilégié qui soit, en somme une démonstration de talent comme le cinéma nous en offre une ou deux tous les dix ans. Le grand comédien Peter Sellers nous lègue ici plus qu'un chant du cygne : l'aboutissement sublime d'un art de l'interprétation. Mais loin de nous l'idée de déprécier la responsabilité du réalisateur Hal Ashby (**Harold et Maude**) qui, tout en donnant à Shirley McLaine une présence et une sensualité qu'on lui avait oubliées, signe son chef-d'œuvre. Conte moral plein d'immoralités, **Being There** brosse derrière l'insertion désopilante et tendre d'un messie lunatique dans l'entourage du président des USA, une peinture admirable de cette ingénuité typiquement américaine qui fait chercher à ce peuple d'« enfants » l'image impossible du bons sens. Sellers incarne cette figure pour ainsi dire allégorique, personnage céleste sans âge ni nationalité élevé au biberon des mass-medias dont il ne cesse de dénoncer l'absurdité avec l'innocence de l'incorruptible. Une telle innocence le conduira au miracle... (C.G.)

LE BATEAU DE LA MORT (DEATH SHIP), de **Alvin Rakoff** (USA-1979), avec **George Kennedy, Richard Crenna, Nick Mancuso, Sally Ann Howes** (2-7)

La vision des premières images pourrait faire croire que nous allons assister à un film catastrophe dans le lignée du **Poseidon** : même schéma introductif nous présentant les personnages archétypes du genre évoluant dans l'ambiance référentielle d'un bal costumé. L'apparition soudaine et inattendue d'un masque représentant la mort précédant de peu celle du vaisseau fantôme va alors bousculer la monotonie d'un récit conventionnel pour faire naître en nous une impression d'angoisse et de malaise qui ne se dissipera que partiellement lorsque le mot fin apparaîtra sur l'écran. Produit par Sandy Howard à qui l'on doit déjà **Devil's Rain, Embryo, L'Ile du Dr Moreau** et **Météor** (voir entretien dans l'Ecran n° 6), ce **Death Ship** n'est que l'application fidèle du thème de la maison hantée à un navire utilisé par les nazis comme prison et centre de tortures durant la dernière guerre.

Une mise en scène habile, des scènes d'horreur particulièrement soignées assurent la réussite d'une intrigue de facture classique mais fort efficace. Chaque cordage, chaque crochet ou poulie peuvent constituer un piège mortel ; des berlingots anodins transforment une innocente rescapée en un monstre répugnant couvert de pustules, une douche se met à déverser des flots de sang, l'horreur atteignant son paroxysme dans la scène atroce de la mort d'un des protagonistes qui, poussé dans un filet charnier rempli de cadavres gluants en décomposition verra ce piège visqueux se refermer sur lui, pour l'étouffer aux accents de chants hitlériens. Cette assimilation traditionnelle entre le nazisme et le mal absolu trouve sa pleine expression dans la chambre-repaire du commandant possédé par les forces maléfiques qui hantent le navire, univers démoniaque aux murs éclaboussés d'un rouge symbolique et infernal. Le film peut, à ce niveau se lire comme un cri d'alarme, une dénonciation sans ambages et plutôt pessimiste d'un fascisme toujours vivace en dépit de la rouille du temps et poursuivant inexorablement son œuvre destructive vers d'autres proies innocentes. En dépit de ses imperfections, de quelques invraisemblances et d'un classicisme qui frôle parfois le manque d'originalité, **Le bateau de la mort** constitue sans nul doute une fort agréable surprise. (P.R.)

LE BAISER DE LA TARENTULE (KISS OF THE TARANTULA), de **Chris Munger** (USA-1975), avec **Eric Mason, Suzanne Ling, Patricia Landon** (30-7)

Sur un scénario devenu plutôt classique, depuis des réussites comme **Willard, Carrie** et à un degré moindre l'**Horrible carnage** (la vengeance d'un adolescent doté d'un étrange pouvoir), Chris Munger a réalisé un film bien médiocre : photographie et prises de vues assez laides, jeu des acteurs exécrable, renforcé par un doublage frisant la nullité, avec en prime un manque évident d'originalité, à l'exception de l'ultime scène, morbide à souhait.

A signaler, entre autres invraisemblances, que les victimes des tarentules ne meurent jamais des suites des piqûres, mais de peur... ce qui nous vaut notamment cette scène mémorable où des jeunes gens surpris dans leur voiture par l'irruption des araignées velues n'ont, au lieu de s'enfuir, que la stupide réaction de crier, figés, en attendant patiemment de succomber à une crise cardiaque !

Incompréhensible, enfin, est l'interdiction aux mineurs de ce film, qui n'épouvanterait même pas un enfant gavé de séries tv à l'idéologie plus contestable et au contenu autrement violent... (G.P.)

FILMS SORTIS A PARIS DU 15 JUIN AU 15 SEPTEMBRE

BERMUDA, TRIANGLE DE L'ENFER (BERMUDA LA FOSSA MALEDETA), de **Antony Richmond** (Italie-Espagne-1977), avec **Andrew Garcia, Janet Agren, Arthur Kennedy** (6-8)

Abordant par le biais du film d'aventures les troublantes énigmes du triangle des Bermudes, ce film atteint pourtant, après maints règlements de comptes et bagarres, danses folkloriques, interminables scènes sous-marines, sans oublier l'inutile histoire d'amour, une dimension fantastique par l'explication qu'il entend fournir : l'existence d'une force étrange émanant d'une civilisation supérieure mais peut-être éteinte.

La conclusion, qui devrait enfin sortir le spectateur de sa somnolence par la révélation d'une solution (même simpliste ou fantaisiste) déçoit au-delà de toute espérance par sa confusion et sa précipitation. Elle ne parvient qu'à offrir une intéressante scène où un plongeur tente de se défendre d'une attaque de requins grâce au cadavre de son compagnon qu'il utilise comme bouclier et dont les membres sont un à un arrachés par des mâchoires furieuses et affamées...

L'effrayante nullité des effets spéciaux est à souligner, ainsi un avion sur le point de s'écraser dans la mer sera représenté par une vulgaire maquette en plastique, tandis que l'écran s'obscurcit pour mieux laisser place à l'audition d'invraisemblables gargouillements censés représenter l'enfoncement dans les flots.

Ni la réalisation, plate et triste, ni l'anonnante interprétation ne parviennent à sauver cette production que l'on ne saurait que vivement déconseiller ! (G.P.)

CAPTAIN AVENGER (HERO AT LARGE), de **Martin Davidson** (USA-1980), avec **John Ritter, Anne Archer, Bert Convy** (30-7)

Hero at Large n'est ni une histoire de super-héros classique, ni une parodie du genre. Son originalité et donc sa valeur résident en fait dans son ambiguïté même. Par la grâce d'un scénario plaisant, jouant la carte intimiste d'un dialogue rapide, et d'un jeu d'acteur vraiment sympathique, ce film se voit avec un réel plaisir. Captain Avenger est un super-héros newyorkais parce que cette ville est la plus cinématographique du monde. C'est dans cette gigantesque cité américaine que se situe le fantastique, de nos jours. Le public, aujourd'hui, trouve naturel qu'une ville qui reçoit **Shaft, Love Story, West Side Story** et **King Kong**, accepte en son sein Superman et donc Captain Avenger. Tout le film est d'ailleurs un succédané de grandes réussites cinématoraphiques, puisqu'il commence comme **Taxi Driver** et finit comme **Un justicier dans la ville** : Captain Avenger, à l'instar de Bronson justicier solitaire, recherche et crie « Nous avons besoin de vous ! ». Cependant, Steve Nichols est resté un enfant, vivant au sein d'un idéal pour le moins anachronique. C'est ce don de ne voir que les bons côtés de la vie qui lui permettra en toute ingénuité de revêtir le costume coloré de ce Captain Avenger qu'une firme cinématographique lance sur le marché à grand renfort de publicité et de l'image duquel un parti politique veut se servir. Steve Nichols a beau n'être qu'un mannequin, un faire-valoir devant répondre aux questions des teenagers, il prend son rôle très au sérieux. Et c'est ce sérieux-là qui l'incitera, un soir, à se métamorphoser en sublime justicier. Pourquoi ne serait-il pas, après tout, Captain Avenger ? Comme **Chapeau Melon et Bottes de Cuir** oscillait entre le récit d'espionnage et la farce grandiloquente, **Hero at Large** oscille entre deux genres. L'humour des dialogues et des situations est particulièrement savoureux — par exemple lorsque Captain Avenger pris au jeu de l'identification et convaincu de son invulnérabilité reçoit brusquement une balle dans le bras et s'effondre plus des suites de son étonnement que de celles de sa blessure, somme toute légère ! Le film tire sa force de la morale qu'il met en valeur tout au long du récit, et qui peut se résumer ainsi : « Avant d'être des surhommes, soyons donc des hommes ! ». Steve Nichols n'aura plus besoin, à la fin de justifier son action méritoire en se cachant derrière l'image de marque du rival de Batman ; abandonnant son glorieux rêve d'enfant, il verra sa décision d'adulte récompensée : sa petite amie acceptera, maintenant, de l'épouser, tant il est vrai qu'on ne se marie pas avec Spiderman, Batman ou Superman.

Original, intéressant et adroitement réalisé, Captain Avenger, fut l'une des bonnes surprises de l'été dernier. (H.H.)

CAPTAIN AMERICA, d'**Ivan Nagy** (USA-1979), avec **Red Brown, Christopher Lee, Lano Wood** (11-6)

Captain America est l'épisode-pilote d'une série TV avortée. Si le raccourci explicatif prégénérique surprend par son cynisme (le héros réhabilite son père, savant incompris, en portant le surnom dont on l'avait affligé), la suite en est plutôt l'antithèse. Successivement créé en 1941 à la veille de Pearl Harbour et instauré comme idéal patriotique au milieu de la tourmente de la guerre froide, cet anachronique bibendum veille aujourd'hui sur les vieilles dames et leurs pensions que Carter délaisse pour ses ennuis de famille. Utilisés à « bon escient » contre des jeunes délinquants, des dockers de couleur et un terroriste sud-américain, ses pouvoirs ne font guère illusion, pas plus d'ailleurs que son bouclier-boomerang aux trajectoires chancelantes et sa super-moto (!) alourdie d'excentricités décoratives. Si la mise en scène fait parfois preuve de qualité dans le montage (l'épisode du delta plane-deux roues) et l'hommage (le vieillissement instantané de Christopher Lee), le physique boudiné et l'inexpressité de l'acteur principal ont tôt fait de dresser ce **Captain Avenger** en champion de la ringuardise raciste et réactionnaire. (C.G.)

LES CHRONIQUES MARTIENNES (THE MARTIAN CHRONICLES) (23-7) Voir critique dans notre numéro 13.

LES CROCS DU DIABLE (EL PERRO), de **Juan Antonio Bardem** (Espagne-1976), (4-6)

Tourné immédiatement après la mort du General Franco et cautionné par l'apparition du cinéaste engagé Juan Antonio Bardem, ce film attachant se présente comme une fable politique dont l'impact réside dans sa construction de suspense à rebondissements. Rappelant par instants **La proie nue**, le chef-d'œuvre de Cornel Wilde, du fait même de la grande qualité technique de sa transposition, le récit tient presque exclusivement dans la confrontation sauvage d'un évadé campé par Jason Miller (**The Exorcist**) et d'un berger allemand remarquablement dressé et terrifiant de ruse et de rage.

« Le chien » c'est aussi le dictateur de ce pays imaginaire. Cette symbiose entre l'homme et l'animal conduira le film aux lisières du fantastique lors de l'exécution des deux démons dont les regards rendus au moyen d'objectifs spéciaux s'échangent à l'approche de la mort. Le réalisateur a le courage de nous introduire dans l'ambiance carcérale des pays d'Amérique Latine sous la coupe des régimes totalitaires, et de nous les décrire comme d'immenses dépotoirs où agonise une humanité privée d'espoir mais non de pureté. La victoire sur la dictature demande à la révolte le prix de cette chair que mutilent les crocs du chien infernal. L'acharnement de la bête symbolise d'ailleurs avec justesse les sursauts de cruauté de ces gouvernements absurdes qui ne peuvent exister que brièvement non sans laisser derrière eux le traumatisme indélébile de la répression. (C.G.)

LES DOIGTS DU DIABLE (MACABRA) d'**Alfredo Zacharias** (Mexique/U.S.A.-1980), avec **Stuart Whitman, Samantha Eggar, Roy Cameron Jenson** (27-8)

« La découverte d'une mine d'argent entraînera la réapparition d'un maléfice diabolique qui sous la forme d'une main coupée créera l'épouvante... »

Sur un thème qui sut, jadis, inspirer Maurice Tourneur et Robert Florey, Alfredo Zacharias (**The Bees**) nous concocte un navet de la pire espèce, que ne parvient pas à sauver la présence de la charmante Samantha Eggar, hélas affligée d'un repoussant Stuart Whitman, insupportable et ridicule. (A.G.)

L'EMPIRE CONTRE-ATTAQUE (THE EMPIRE STRIKES BACK) (20-8)
Voir critique dans notre numéro 14.

L'ETOILE NOIRE (DARK STAR) (9-7)
Voir critique dans notre numéro 13.

LONG WEEK-END (30-7)
Voir critique dans notre numéro 12.

LULU, de **Walerian Borowczyk** (Allemagne-1980), avec **Ann Bennent, Michèle Placido, Bruno Hübner** (11-6)

Remake opportuniste d'un ancien film allemand reconsidéré avec la beauté intemporelle de Louise Brooks, son interprète principale, **Lulu** nous ramène Walerian Borowczyk dans un univers de demi-teintes allégoriques. Mais l'on ne

sait que trop que l'auteur des remarquables **Contes immoraux** et **La bête** est désormais le jouet docile du snobisme qui s'est emparé du public et de la presse à son égard. C'est constater que tous les six mois, il est contraint à réaliser n'importe quoi à condition que l'étiquette « érotisme de luxe » puisse y être appliquée. Ici, il se limite pour tout dire à une actrice moustachue qui n'a de fameux que le nom (elle est la sœur de l'enfant du **Tambour**) et à une cocasse scène de caresses intimes avec le promeneur d'une canne. De cette étrange succession de morts violentes dues à la présence exterminatrice de l'ensorceleuse Louise Brooks, il ne demeure guère que l'inattendu du final, rencontre brutale avec Jack l'éventreur que Borowczyk a épicé de quelques kilos de « bidoche » et de la présence d'Udo Kier, l'inoubliable Frankenstein d'Andy Warhol. (C.G.)

LA MALEDICTION DE LA VALLEE DES ROIS (THE AWAKENING)

Voir critique et entretiens dans ce numéro.

LES MONSTRES DE LA MER (HUMANOIDS FROM THE DEEP), de **Barbara Peeters** (USA-1980), avec **Doug McClure, Ann Turkel, Vic Morrow** (20-8)

Cette production Roger Corman° est une agréable surprise de rentrée pour les amateurs de « shocker » et de « gore », genres encore trop rare sur le marché français. L'histoire, de facture très ordinaire et correctement mise en scène par Barbara Peeters, n'a d'autre prétention que de faire bondir le spectateur à la recherche de sensations fortes et de flots d'hémoglobine. On sourit de s'être laissé surprendre par l'effet-choc que l'on n'attendait pas, et l'on remarque, amusé, que les cris de terreur proviennent des acteurs et non des spectateurs, nullement épouvantés, mais ravis d'assister à un carnage en règle.
Il serait effectivement mal venu de bouder notre plaisir et notre envie latente de violence car la dernière demi-heure (l'attaque du village par les monstres) nous offrira pêle-mêle une tête séparée du tronc avec les craquements d'os que l'on présume, des torses profondément lacérés laissant apparaître les côtes et bon nombre d'autres raffinements sanglants très visuels, pour finir sur un malicieux clin-d'œil à la plus célèbre scène d'**Alien** (éventration d'où émerge des viscères encore fumantes la tête grimaçante d'un monstre criard), porte ouverte sur la suite que l'on devine.
On imagine sans mal ce que la critique « bien-pensante » retiendra de ce film où les monstres qui rappellent par leur physique la créature du lac noir en plus moussue, n'ont d'autre but que de tuer les hommes, tous des « machos », puis de violer les femmes aux allures de gourmandines invétérées, afin de faire évoluer leurs espèces vers une race peut-être supérieure à la nôtre, comme le sous-entend le Dr Susan Drake (interprété par Ann Turkel), quand il remarque le cerveau anormalement développé de ces humanoides amphibies. (habilement conçus par Rob Bottin)... Mais, sous son aspect innocent et primaire, **Les monstres de la mer** ne serait-il pas finalement un constat involontaire et inconscient de la médiocrité et de l'échec de nos sociétés « avancées » ? (G.P.)

▼

NIMITZ, RETOUR VERS L'ENFER (THE FINAL COUNTDOWN), de **Don Taylor** (USA-1980), avec **Kirk Douglas, Martin Sheen, Katharine Ross** (9-7)

The Final Countdown nous entraîne vers l'interrogation la plus palpitante à défaut d'être la plus crédible qui soit : le paradoxe temporel. Mais la surprise ne vient pas de quelques trucages esthétisants : avec son point de départ, le film avait tout pour s'imposer comme une apologie de l'armement ultra-moderne ; or la fascination s'estompe ici derrière la concision d'une vision réaliste dont le principal mérite est de rester objective de bout en bout de ce suspense, haletant malgré ses invraisemblances à la mesure d'un porte-avions. Certains ont déploré que la bataille entre le « Nimitz » et la flotte japonaise n'ait pas finalement lieu, mais ce non-engagement permet au film de ne pas être militariste sans pour autant être le contraire. Quelques instants mémorables (la rencontre entre les deux « coucous » nippons et les jets) ou pathétiques (la mort du prisonnier japonais incapable de comprendre) et un coup de théâtre magistral nous font cependant regretter que la mise en scène soit dans l'ensemble aussi plate que Kirk Douglas est exécrable. Sur le même sujet, le récent **Time Slip** d'origine japonaise apportait des considérations moins équivoques sur la lancée d'une réalisation infiniment plus soignée et personnelle. (C.G.)

LA NUIT DES TRAQUEES, de **Jean Rollin** (France-1980), avec **Brigitte Lahaie, Vincent Gardner, Dominique Journet** (20-7)

Annoncé comme un film de SF (!), le dernier balbutiement cinématographique de Jean Rollin vient nous confirmer que **Fascination** était bien un accident de parcours, et que ce « réalisateur » demeure égal à lui-même (c'est-à-dire à zéro !).
Champion de l'incohérence, de la maladresse et de l'ineptie, Jean Rollin poursuit une œuvre aussi dérisoire que désespérée, qui apitoierait n'était la rage de constater qu'il demeure l'unique représentant permanent de notre cinéma fantastique national. Pour combien de temps encore ?... (A.G.)

LA NUIT, UN RODEUR (THE NIGHT, THE PROWLER), de **Jim Sharman** (Australie-1978), avec **Ruth Cracknell, John Frawley, Kerry Walker** (27-8)

Tardivement diffusé sur nos écrans, **La nuit... un rôdeur** n'a qu'un lointain rapport avec le genre qui nous intéresse. Cette appartenance contestable de ce film par ailleurs inclassable est-elle due au fait que Jim Sharman possède déjà à son actif des réalisations comme **The Rocky Horror Picture Show** et **Summer of Secrets**, ou bien à la psychologie de son héroïne, personnage singulier qu'une éducation frustrante va pousser à une ivresse de révolte bien légitime ?
On pencherait plutôt pour la seconde hypothèse, dans la mesure où l'on y voit se profiler la naissance d'une « Miss Hyde » souffrant d'un mal fort répandu parmi les jeunes populations que l'éducation et le mode de vie des parents ont, à jamais, perturbées.
Avec sa caméra mobile, discrète et très adroite, Jim Sharman parvient à violer l'intimité de l'héroïne pour mieux nous faire partager l'angoisse et le mal de vivre de cette grosse fille laide, étouffée par des parents qui décident à sa place, lui imposent relations et fiancé choisis parmi la haute société, ceci sous la constante surveillance maladive des voisins, la deuxième « famille »...
Pour se libérer de ce carcan dont elle refuse de devenir plus tard la vivante caricature, elle s'invente un viol qui, une fois révélé à la « famille », remettra en question son « avenir » si patiemment préparé. Cette première expression de la révolte qui gronde en elle la libère de ses actes empruntés et l'entraîne vers d'autres actes radicalement opposés : vices et vandalisme. Moulée dans une combinaison de cuir noir, poignard à la main, elle saccage les appartements de la haute société, reflet d'un monde finement observé et dont elle casse les valeurs surannées et piétine l'hypocrisie.
Acquérant par ses sorties nocturnes une nouvelle force et un espoir libérateur, elle trouvera la rédemption et la réponse à toutes ses questions en la personne d'un vieillard philosophe et squelettique découvert parmi les gravats d'une maison en ruines...
Ce film, qui prouve une nouvelle fois la vitalité et la grande originalité du cinéma australien, démontre aussi qu'il n'est point toujours nécessaire d'imaginer des scénarios ultra-sophistiqués pour s'attirer les louanges de l'amateur. Jim Sharman nous a convié, avec simplicité et honnêteté à l'observation captivante d'une métamorphose transcendantale. (G.P.)

FILMS SORTIS A PARIS DU 15 JUIN AU 15 SEPTEMBRE

LE PLUS SECRET DES AGENTS SECRETS (THE NUDE BOMB), de **Clive Donner** (USA-1980), avec **Don Adams, Sylvia Kristel, Rhonda Fleming** (13-8)

Créé par Mel Brooks et Buck Henry, **Get Smart (Max la menace)** fut pendant longtemps considéré comme l'une des séries les plus populaires des U.S.A., et aujourd'hui encore, de nombreuses stations programment régulièrement des reprises. Avec **The Nude Bomb**, Universal vient de ressusciter le personnage et l'univers de Maxwell Smart. L'intrigue est, bien sûr, complètement loufoque. Malgré plusieurs morceaux du plus haut comique, le film possède un rythme inégal. **The Nude Bomb**, en dépit de son côté résolument absurde, tombe parfois dans les excès qu'il critique : scènes d'action un peu trop sérieuses, utilisation de décors exotiques... Fort heureusement, le sens du gadget idiot sauve de nombreuses séquences et empêche le film de devenir simplement un autre film d'espionnage. Don Adams interprète, avec son brio habituel, le personnage de Maxwell Smart, sorte de Buster Keaton égaré dans le monde de l'espionnage. Tel Tati, dépassé par la technologie qui l'entoure, Smart triomphe précisément à cause de ses faiblesses. Le réalisateur Clive Donner (**What's New Pussycat ?**) est également en pleine possession de son sujet, et, en dépit des contraintes posées par le scénario, nous présente une œuvre techniquement irréprochable... (J.-M. L.)

QUE LE SPECTACLE COMMENCE (ALL THAT JAZZ), de **Bob Fosse** (USA-1980), avec **Roy Scheider, Jessica Lange, Ann Reinking** (28-5)

Aux yeux de beaucoup, **All that Jazz** pourrait relancer la vieille polémique relative aux comédies musicales et à leur appartenance effective au genre. Mais à quoi bon soulever le problème, puisque le dernier film de Bob Fosse se déroule non seulement aux deux-tiers dans l'univers fantastique d'un agonisant,mais encore ose donner à la Mort une apparence point inattendue si l'on repense à ce qu'en disaient les romantiques, qui la dépeignaient comme l'ultime et la plus jalouse des maîtresses.

Très autobiographique à l'instar des précédents films de Fosse, **All that Jazz** resitue dans l'au-delà le théâtre grinçant et cauchemardesque de **Cabaret** tout en posant apparemment la réflexion sur l'art vampirique du spectacle qui était déjà celle de **Lenny**. Mais en étant tout à la fois le réalisateur et le protagoniste central de son scénario, l'auteur rend hommage à son talent d'homme de scène avec un sens grandiose de la mégalomanie. C'est celle-ci qui domine les grands moments du film tel cet étourdissant ballet final en compagnie de belles écorchées vives sous le regard de Jessica Lange, la petite « peste » dont tombait amoureux le dernier King Kong. Elle est d'ailleurs merveilleuse dans son interprétation de la Mort de Bob Fosse quand elle ne symbolise pas, sous les austices de De Laurentiis, celle d'un certain cinéma fantastique. (C.G.)

LES VAMPIRES DE SALEM (SALEM'S LOT), de **Tobe Hooper** (USA-1979), avec **James Mason, David Soul, Lance Kerwin, Reggie Nalder** (10-9)

Tobe Hooper, faisant fi de l'émotion contenue dans l'admirable roman de Stephen King, se confine dans un exercice de style, certes agréable au regard, mais dénué de rythme, de climat — désespérément vide. Malgré la présence de James Mason, et d'un certain humour, on se trouve devant une série TV conventionnelle, et l'on s'ennuie ferme. Les scènes d'épouvante inquiétantes — et malsaines — du livre deviennent caricaturales, voire grotesques, et l'on chercherait en vain dans ce montage les passages supprimés de la TV américaine en raison de leur cruauté. Dans le roman, le personnage de Mason finissait pendu la tête en bas, la gorge ouverte et vidé de son sang... Jamais, dans le film, nous n'avons l'impression d'assister à l'anéantissement d'une ville entière. L'une des rares bonnes séquences est celle de l'apparition ailée de l'enfant-vampire qui vient, tel un papillon de nuit maléfique, tapoter à la fenêtre de son ex-ami, cherchant ainsi non pas la chaleur de la lumière mais celle du sang de l'être aimé. C'est peu, surtout pour deux ans d'attente et l'adaptation d'un des plus beaux ouvrages de Stephen King...

(R.S.)

TABLEAU DE COTATION

Côté par : Alain Schlockoff, Robert Schlockoff, Christophe Gans, Gilles Polinien, Jean-Claude Romer.
Cotation : **0** : nul **1** : médiocre **2** : intéressant **3** : bon **4** : excellent

TITRE (RÉALISATEUR)	AS	RS	CG	GP	JCR
Alligators (Sergio Martino)	0	0	1	0	1
Baby Cart, l'enfant massacre (Kenji Misumi)	3	3	3	3	3
Bienvenue, Mister Chance (Hal Ashby)	3	3	3	1	3
Le bateau de la mort (Alvin Rakoff)	1	2	0	1	3
Le baiser de la tarentule (Chris Munger)	0	0		0	
Bermuda, triangle de l'enfer (Antony Richmond)			0	0	
Captain Avenger (Martin Davidson)	4	3	3	3	
Les crocs du diable (Juan Antonio Bardem)			0	1	
Captain America (Ivan Nagy)			0	0	1
Les doigts du diable (Alfredo Zacharias)	0	0	1	2	1
L'enfant du diable (Peter Medack)	3	3		2	
L'été de la peur (Wes Craven)	2	2		3	2
Long Week-End (Colin Eggleston)	2	2	4	3	3
Lulu (Walerian Borowzyck)			0	0	1
La malédiction de la vallée des rois (Mike Newell)	1	3	2	2	
Les monstres de la mer (Barbara Peeters)	1	2		2	
Nimitz, retour vers l'enfer (Don Taylor)		2	1	1	3
La nuit des traquées (Jean Rollin)	0		1	0	
La nuit... un rôdeur (Jim Sharman)			0	3	3
Le plus secret des agents secrets (Clive Donner)	1	0	1	2	1
Que le spectacle commence (Bob Fosse)	2		3	3	3
Simon (Marshall Brickman)				1	
Le trou noir (Gary Nelson)	3	4		2	
Les temps sont durs pour Dracula (Clive Donner)	2	1			2
Les vampires de Salem (Tobe Hooper)	1	2		3	

Courrier

Ecrivez-nous
Courrier
L'Ecran Fantastique
9, rue du Midi
92200 Neuilly

J'ai longtemps cherché une revue traitant du cinéma fantastique, d'horreur et de science-fiction, et je dois dire que l'E.F. correspond à ce que j'attendais. Cette parution est arrivée au niveau des meilleures publications américaines. Le film **Planet of the Dinosaurs** est-il sorti en France ? Parlerez-vous bientôt de **Thongor in the Valley of the Demon** ? Votre article sur Ray Harryhausen est intéressant, mais vous n'avez pas assez insisté sur des œuvres telles que **Les premiers hommes dans la lune** et **Un million d'années avant J.-C.**

Olivier Dauscher (14 ans)
Toulouse.

Planet of the Dinosaurs demeure (heureusement !) inédit en France. La transformation de l'E.F., qui s'est opérée récemment, a eu pour but de nous permettre de traiter de toute l'actualité, et nous consacrerons très certainement un dossier à ***Thongor****, lorsque le film sera réalisé. Enfin, nous reviendrons souvent sur Ray Harryhausen et sur certaines de ses précédentes œuvres.*

Fidèle lecteur de l'E.F., je suis cette revue depuis son n° 1. Je viens d'acheter le n° 13, et me suis aperçu que ce journal devenait bimestriel, ce qui est génial. Les dossiers **L'Empire contre-attaque** et **Star Trek-le film** étaient vraiment fantastiques, mais certaines petites choses m'ont déplu :
— la couverture : vous devriez la faire cartonner, comme dans l'ancienne série.
— le format : l'ancien était meilleur et sortait de l'ordinaire.
Malgré cela, l'E.F. est à mes yeux toujours le premier. Quelques suggestions. Vous devriez : organiser un concours (une sorte de petit festival) de films d'amateurs (8 à 18 ans) fantastiques ; faire paraître en plus des numéros normaux des « hors série » sur un film ou un auteur ; organiser un concours de dessin : vous donneriez un script (par exemple : **Star Wars**), dont les participants se serviraient comme référence : publier enfin un grand dossier sur les effets spéciaux des feuilletons comme : **Cosmos 1999**, **Ufo**, **Hulk**, **Galactica**, **Buck Rogers**, etc.
Quelles sont les adresses de Luigi Cozzi et Armando Valcauda et dans quelle langue doit-on leur écrire ?
Enfin, dans votre éditorial du n° 1, vous dites que le journal a été créé en 1969. Où peut-on se procurer les anciens numéros ?
Je souhaite longue vie à l'Ecran Fantastique qui a su resusciter cet art perdu qu'était la science-fiction !

David Lezeau (13 ans)
78200 Mantes-la-Ville

La revue ne peut communiquer les adresses personnelles des réalisateurs, techniciens ou acteurs, en revanche nous pouvons leur retransmettre vos lettres (en français pour L. Cozzi et A. Valcauda). Quelques anciens numéros de la 2ᵉ série (1970-1974) sont disponibles à : A.S. Editions, 9 rue du Midi, 92200 Neuilly.

Lecteur assidu de l'E.F., je ne peux qu'exprimer ma satisfaction de voir enfin dans le commerce un magazine français traitant exclusivement de cinéma fantastique. J'ai été agréablement surpris par sa qualité. Les tableaux de cotation qui suivent l'excellente rubrique « Sur nos écrans » contribuent à conférer à cette revue tout le maintien de sérieux nécessaire. J'espère que les « Archives du Cinéma Fantastique » seront publiées à nouveau, néanmoins je comprends que la nouvelle « vague » de productions (ô combien variées et prometteuses !) d'Outre-Atlantique et d'ailleurs doit être prioritaire et qu'un magazine à la hauteur de l'E.F. se doit d'informer régulièrement ses « fans » de toute nouveauté concernant le cinéma de SF actuel.

Martin Querre
33133 Port-de-Girard

J'ai 13 ans et je pense que je suis un de vos plus jeunes admirateurs. Voilà déjà trois mois que je lis votre revue. Mon premier n° fut le 12, qui m'a révélé l'existence de votre journal que je n'avais jamais vu en librairie. J'ai le 13 entre les mains et, en toute franchise, je trouve cete nouvelle édition nettement meilleure que la précédente, et j'espère que cela continuera ainsi. L'E.F. m'a fait découvrir énormément de choses dans le domaine de la SF au cinéma, comme les trucages, qui m'ont passionnés. Je vous félicite aussi pour les interviews, très bien construites. Je vous quitte avec un très grand « bravo » !

Jean-Gérald Monclin
Vincennes.

Ce qui m'a frappé en lisant pour la première fois votre revue, c'est la clarté de la présentation de l'ouvrage, la qualité des dossiers consacrés au Cinéma Fantastique de l'Age d'Or, aux feuilletons **Star Trek**, **Le Prisonnier**, aux films actuels **Star Wars**, **Star Trek-le film**... C'est cela qui m'a convaincu que l'Ecran Fantastique était une revue très proche de la perfection et digne de figurer en intégralité dans ma bibliothèque. Le fait qu'elle se soit agrandi et soit devenue bimestrielle est aussi une bonne chose. J'aimerais que comme pour la série **Star Trek**, vous publiiez un dossier consacré à **Cosmos 1999**, car je pense que c'est une très bonne série tant sur le plan des effets spéciaux que sur celui des scénarios. Le seul état de chose que je déplore, c'est l'absence quasitotale de photos en couleurs. Enfin, je suis très heureux qu'il y ait une section de la revue réservée à la musique de cinéma. Des chefs-d'œuvre comme les partitions de **Star Wars**, de **Ben Hur**, de **Star Trek-le film**, de **Jaws** (et beaucoup d'autres !) existent et on n'en parle même pas dans des publications consacrées à la musique ! C'est un véritable scandale ! Vous comprendrez donc ma joie lorsque je m'aperçus qu'une partie de l'E.F. était consacrée à la musique de film, et à des musiciens comme John Barry, Georges Auric... et j'espère bientôt John Williams et Jerry Goldsmith !

P.R.
Paris.

L'E.F. est assurément la meilleure revue professionnelle de langue française consacrée à la SF et au fantastique. Je ne puis qu'applaudir à la décision d'orienter la revue dans une nouvelle direction. Mon seul regret est de ne pouvoir participer avec vous à la joie générale lors des Festivals qui se tiennent à Paris. Je crois qu'il est terminé le temps où ce genre était relégué dans la catégorie des « films pour enfants ». La qualité des films présentés à chaque Festival contredit de plus en plus cette opinion qui, aujourd'hui, ne tient plus devant les réels chefs-d'œuvre cinématographiques qui sont souvent dédiés davantage aux adultes qu'aux enfants en raison des thèmes traités et des problèmes vraiment humains soulevés.

Claude Mac Duff
Montréal, Canada.

Je suis un passionné et vous êtes mon magazine de cinéma préféré : celui dont j'attends impatiemment sa parution périodique. Inutile de remplir ma lettre de louanges, d'autres le feront aussi bien que moi... Vos rubriques répondent à notre attente, ainsi l'Horrorscope, l'actualité musicale, les dossiers sur les acteurs ou réalisateurs injustement méconnus (Erle C. Kenton, Conrad Veidt, Lionel Atwill, Peter Lorre, Dwight Frye), les Archives du Cinéma Fantastique, etc. toutes ces merveilleuses rubriques qui ont enchanté mes heures de loisir.
N'oubliez pas que ce qui a fait connaître et apprécier l'E.F. à sa juste valeur, est sa parution régulière avec ses rubriques et dossiers habituels. Surtout, n'écoutez pas trop les suggestions de « nous autres » les lecteurs, ne faites pas de remaniements colossaux ou des changements de formule trop rapide qui pourraient surprendre le lecteur habitué à l'ancienne formule. Bien sûr, en n'importe quel domaine, on ne peut être les meilleurs qu'en s'améliorant constamment... mais s'améliorer ne veut pas nécessairement dire : changer le prix, le nombre de pages, le format, transformer les dossiers, remplacer certaines rubriques par d'autres, créer et innover, etc. J'aime votre magazine, et j'ai peur de le perdre en le voyant changer constamment... J'attends beaucoup des prochaines « Archives », et je voudrais, en particulier, que vous parliez de John Carradine, Elsa Lanchester et beaucoup d'autres encore !

Jean-Marc Karesta
13010 Marseille.

J'ai vu le **Dracula** de John Badham où s'illustrait cet acteur que j'adore : Frank Langella. J'avoue qu'il m'a fait aimer les vampires tant son interprétation était superbe ! J'aimerais tout connaître sur lui : sa date de naissance, comment il a commencé, qui l'a choisi, etc. J'ai 14 ans et je me passionne pour le cinéma fantastique, mais les vampires me fascinent plus que tous les autres. Dans quel numéro de l'E.F. se trouve des renseignements sur Langella et sur mes amis les vampires ?

Isabelle Saintive
62223 St-Laurent-Blangy.

Frank Langella devenu grâce à son interprétation du personnage de Dracula l'une des plus grandes vedettes du théâtre américain, est né en 1940. Etudiant à l'Université de Syracuse, il y suit des cours d'interprétation et tient ses premiers rôles dans des pièces de Molière, Racine et Shakespeare. Couronné meilleur acteur de l'Université, il fait ensuite ses débuts à New York en 1963 et joue dans de nombreuses pièces dont « A Cry of Players » de William Gibson, où il tient le rôle de William Shakespeare face à Anne Bancroft.
C'est en 1970 qu'il débute à l'écran dans ***Le mystère des 12 chaises*** *de Mel Brooks, puis dans* ***Le journal intime d'une femme mariée*** *de Frank Perry. En 1972, il est le fils tyrannique de Rita Hayworth dans* ***La colère de dieu****, western de Ralph Nelson, et le partenaire de Faye Dunaway dans* ***La maison sous les arbres****, thriller psychologique de René Clément tourné en France. Renouant avec le théâtre, il interprète « The Relapse » à Los Angeles, et, en 1975, obtient le Tony Award pour sa création dans « Sescape ».*
Après avoir interprété le « Dracula » de Deane et Balderstone en Californie, il reprend la pièce à New York, où son interprétation, saluée par une critique unanime, obtient un énorme succès populaire, dont l'aboutissement sera l'adaptation cinématographique de John Badham et W.D. Richter. (voir également l'E.F. n° 12, p. 21).

Télévision fantastique

le retour de Fantômas



Helmut Berger succède à Jean Marais dans le rôle du redoutable criminel imaginé par Pierre Souvestre et Marcel Allain.

• Tandis que le cinéma s'applique depuis quelques années à faire revivre les héros vertueux de la mythologie du XXe siècle, tels que Superman ou Flash Gordon, c'est curieusement dans une série de télévision que va renaître l'Archange du Mal, Fantomas.

L'entreprise est *a priori* digne d'intérêt, car la mode des héros mauvais semblait avoir bel et bien disparu : il suffit de voir, par exemple, comment Diabolik — personnage de bande dessinée qui inspira jadis un film à Mario Bava — a cessé en quelques années d'être un assassin pervers pour devenir un véritable justicier, allant jusqu'à s'allier avec la police dans certains cas ; ou bien, quand Peter Sellers, pour ce qui demeurera son ultime rôle, ressuscite l'abominable Fu Manchu, c'est avec des intentions ouvertement parodiques.

A l'inverse, les épisodes télévisés de **Fantômas** devraient être extrêmement fidèles aux romans de Pierre Souvestre et Marcel Allain. « L'idée directrice pour l'adaptation au petit écran de cette œuvre fleuve », écrit Bernard Revon, l'adaptateur, « a été de respecter le plus possible les personnages, les conflits, les situations, les lieux décrits par les auteurs. » Or le Fantômas des romans n'est pas homme à s'embarrasser de scrupules : ici il propage la peste sur tout un paquebot, là il remplace par du vitriol le parfum des vaporisateurs en vente aux Galeries Lafayette.

Certes, on peut douter que de semblables éléments aient pu rester tels quels pour la télévision, mais il subsistera nécessairement quelque chose de la violence et des frissons du feuilleton original. Quatre épisodes d'une heure trente chacun ont été réalisés : **L'échafaud magique**, **L'étreinte du Diable**, **Le mort qui tue**, et **Le tramway fantôme**. Le premier et le dernier ont été tournés par Claude Chabrol, les deux épisodes centraux par Juan Bunuel. Fantômas est interprété par Helmut Berger ; son ennemi, l'inspecteur Juve, par Jacques Dufilho. Le journaliste Fandor a les traits de Pierre Malet (frère jumeau de Laurent). Gayle Hunnicut incarne la terrible Lady Beltham, maîtresse et complice de Fantômas.

Optimistes, les producteurs de la série annoncent déjà qu'une seconde série de quatre épisodes est en préparation. Il est vrai qu'avec les trente-deux romans de Souvestre et Allain, le choix est encore vaste...

entretien avec CLAUDE CHABROL

Comment avez-vous été amené à tourner ces **Fantômas** *pour la télévision, et d'où est venue l'idée de cette série ?*

• Alors que je faisais l'adaptation pour la télévision d'une petite nouvelle de William Irish, j'ai vu dans un bureau de la maison de production les trente-deux volumes des **Fantômas**. Or j'avais toujours rêvé de faire quelque chose à partir des **Fantômas**. Et quand je l'ai dit, on m'a répondu que c'était la même maison qui détenait les droits d'adaptation et qu'on pouvait envisager un accord avec moi. Voilà comment l'affaire s'est faite. Mais les difficultés ont été ailleurs : la vraie force de **Fantômas**, c'est une espèce d'horreur, souvent sans atténuation, qui n'est pas idéale pour la télévision, où s'exerce une sorte de censure intérieure. Il a fallu aussi construire les histoires en fonction de l'argent dont on disposait. Il y a eu plusieurs tentatives d'adaptation. C'est Bernard Revon qui a accompli le meilleur travail, parce que c'est lui qui a été le plus fidèle, en définitive, aux romans originaux. Il a réussi à concentrer des éléments de différents livres pour en faire quatre épisodes pour la télévision. On m'a demandé ceux que je souhaitais réaliser. J'ai choisi le premier et le dernier, les deux autres ont été tournés par Juan Bunuel.

Avez-vous participé directement à la rédaction ou à la mise au point des scénarios ?

• Plus pour mon second film que pour mon premier. Le premier était un peu trop long et un peu trop banal ; je me suis contenté de le condenser un peu. En ►

fait, pas assez, puisque j'ai dû encore couper un quart d'heure après le tournage. Bien sûr, il n'est pas difficile de cisailler ça et là, mais je me suis dit que j'aurais pu utiliser le temps que j'avais perdu à tourner ce quart d'heure pour fignoler d'autres choses plus utiles. J'ai donc fait beaucoup plus attention pour mon second film, pour lequel je n'ai eu guère que cinq petites minutes à enlever. En outre, le scénario était bâti d'une telle façon qu'il n'y avait pas de multiples possibilités de montage, ce qui permet de gagner du temps, chose vraiment essentielle lorsqu'on travaille pour la télévision. Il fallait aussi traiter un peu différemment les deux épisodes, puisque le premier, par définition, devait lancer la série, et présenter les personnages : il a donc fallu introduire un quart d'heure de dialogues un peu bavard. (Mais, fort heureusement, la dernière demie-heure fonctionne très bien.) C'est pourquoi à ce premier épisode, **L'échafaud magique**, je préfère sans doute l'autre, **Le tramway fantôme**.

Comment supportez-vous ces différentes contraintes qu'impose la télévision ?

• La télévision offre des avantages extraordinaires, à condition que l'on respecte un système qui est l'inverse de celui du cinéma : du moment que l'on n'a pas de stars, tout va bien ! On peut donc choisir ses acteurs. Mais il faut toujours faire extrêmement attention aux questions d'argent, et l'on ne dispose que de vingt-quatre jours pour tourner une heure trente : le fait de filmer en 16 mm fait gagner un peu de temps certes, mais il ne vous fait pas gagner trois semaines !

Ce que vous venez de dire impliquerait-il qu'Helmut Berger n'est pas une star ?

• C'est la star de la série ! Je l'aime beaucoup, quoiqu'il ne soit pas toujours d'un rapport facile dans le travail, car c'est quelqu'un de très instable. Mais je trouve qu'il offre un Fantômas extrêmement plausible. Il a quelque chose de métallique dans le regard qui fait vraiment de lui le monstre aux yeux froids.

Vous êtes-vous entendu avec Juan Bunuel pour une conception globale de la série ?

• Il fallait que les quatre épisodes se ressemblent un peu — mais pas trop. J'ai été aidé par le fait que c'est moi qui ai choisi les acteurs pour les quatre épisodes. Juan Bunuel a choisi une manière de filmer un peu différente de la mienne, extrêmement intéressante, plus axée sur les images surréalistes-chocs par moments. Au contraire, j'ai essayé d'adopter une espèce de ton bonasse, avec de temps en temps quelques rasoirs qui se promènent. Mais je crois qu'il doit y avoir une certaine harmonie d'ensemble. Mes épisodes doivent être mieux construits que ceux de Juan Bunuel, mais les siens, à l'arrivée, doivent être un peu plus amusants.

Vous êtes-vous penché sur les précédentes adaptations de **Fantômas**, *qui ont oscillé entre le réalisme et l'invraisemblance totale — celle-ci dans les plus récentes moutures avec Louis de Funès ?*

Ces dernières sont vraiment très mauvaises. Nous n'y avons même pas prêté attention. Si mes épisodes se rapprochent de quelque chose, c'est quand même plus des Feuillade que des De Funès ! Car ils sont très fidèles aux romans. Nous les avons seulement un peu décalés dans le temps : nous avons choisi les années 1925 plutôt que la période d'avant 1914, parce qu'il était plus facile ainsi de tourner en décors naturels. Trouver à Paris des décors naturels correspondant à l'époque de 1914, c'est vraiment la croix et la bannière. La mode 1925, qui est assez drôle, a été aussi l'une des raisons de cette transposition. J'ai vu l'adaptation de Féjos, que je ne trouve pas bonne, et aussi un film réalisé en 1945 par Jean Sacha, avec Marcel Misrand, qui contient certaines idées amusantes, mais qui reste un peu décevant aussi. Franchement, après les Feuillade, qui sont d'incomparables fleurs des champs, je crois que ces nouveaux **Fantômas** sont les meilleurs — disons que ce sont des fleurs de serre.

Vous êtes-vous donc orienté vers le réalisme ?

• Oui, mais vers un réalisme fou, car j'ai énormément triché. Par exemple, dans le premier épisode, qui se termine par une exécution, j'ai réalisé une sorte de documentaire sur le montage de la guillotine — projet que j'avais depuis fort longtemps ! Bien entendu, je n'ai pas montré le sang qui gicle — à la télévision, c'est impossible —, mais j'ai fait mettre devant les officiels qui se trouvent sur le côté de la guillotine un petit paravent qui les empêche de recevoir du sang sur le pantalon. A l'inverse de ce réalisme, dans le quatrième épisode, j'ai fait jouer une des incarnations de Fantômas par un autre acteur qu'Helmut Berger : il s'agit d'une vieille concierge, mais j'ai quand même pris un acteur masculin, qui n'est d'ailleurs en aucune manière équivoque, et quand je l'ai fait doubler en français (l'acteur avait tourné en allemand), j'ai pris une femme à la voix très grave, Maria Mériko. Cela fait un mélange tout à fait bizarre que j'aime bien, mais qui n'a pas plu à Claude Barma, d'Antenne 2.

Ce n'est pas la première fois que vous faites jouer le rôle d'une vieille femme par un acteur masculin. C'était déjà le cas dans **Docteur Popaul**.

• Oui, parce que je trouve que les vieilles femmes ressemblent à des bonshommes et que la différence entre les sexes tend à disparaître avec l'âge, et il est finalement plus simple de prendre des hommes pour ces emplois que de déguiser des actrices. Et aussi c'est plus drôle. C'est d'ailleurs uniquement pour lui faire une farce que j'avais donné cet emploi à Henri Attal dans **Docteur Popaul**. Le procédé ici n'est pas destiné à égarer le spectateur et à l'empêcher de reconnaître le personnage de Fantômas sous un tel déguisement, puisqu'il sait d'emblée qu'il s'agit bien de Fantômas déguisé. Mais j'ai voulu montrer ainsi la versatilité de Fantômas dans son apparence physique. Je suis même allé plus loin, en donnant au personnage de Fantômas, y compris dans les scènes où il apparaît en tant que tel, la voix de *différents* doubleurs, de telle manière qu'il est impossible de reconnaître Fantômas à sa voix. J'aime assez peu le doublage de façon générale, mais j'aime bien l'utiliser comme un élément faisant partie de la conception même d'un film.

Vous avez récemment beaucoup tourné pour la télévision.

• Après **Violette Nozière**, je m'apprêtais à réaliser un scénario que j'avais écrit à partir d'un roman et que j'aimais bien. Mais le film ne s'est pas fait lorsqu'on a voulu me faire revenir à l'histoire telle qu'elle était racontée dans le livre original, qui ne m'intéressait guère, et dont j'ai même oublié le titre. Il est vrai que j'avais modifié quelque peu le ton général. Il s'agissait d'une petite fille qui s'arrangeait pour que ses parents divorcés se réconcilient. Mais dans mon dénouement, une fois cette réconciliation faite, la petite fille abandonnait ses parents ! Je voulais éviter à tout prix l'image de la reconstitution d'un noyau familial. Je me suis donc trouvé sans projet immédiat. Et comme j'avais envie de travailler pour la télévision depuis un certain temps, j'ai jugé que le moment était venu. Voilà pourquoi je n'ai pas fait de film pour le cinéma pendant un an, jusqu'au **Cheval d'Orgueil**... qui est un vrai film, même s'il a plu à la télévision d'essayer de faire croire qu'il était un film pour elle, ce qui est totalement faux. Les **Fantômas** m'ont permis d'apprendre un certain nombre de choses permettant de travailler plus vite que beaucoup de réalisateurs.

Vous avez de toute façon la réputation de travailler vite.

• Pas plus vite qu'un autre quand je réalise un film. Plus vite peut-être dans la succession globale de mes films. Parce que je ne m'acharne jamais sur un projet particulier. Je suis têtu, d'une autre manière : lorsque j'ai des difficultés à tourner un scénario, je n'insiste pas, je passe à autre chose. Contrairement à ce que l'on croit, cette méthode permet de tourner davantage, car il est plus vite fait d'écrire un nouveau scénario qui sera accepté que de réussir à imposer un scénario dont les gens ne veulent pas,... et dont ils voudront, de toute façon, un an ou deux ans plus tard.

Les romans de la série « Fantômas » étaient écrits vite, avec bon nombre de négligences de style, sinon d'incorrections caractérisées. Une adaptation à l'écran doit-elle pour être fidèle leur correspondre ?

• J'espérais secrètement que personne ne me poserait jamais cette question d'une perfidie extraordinaire ! Eh bien, la réponse est *oui* ! Je me suis quelque peu amusé à flanquer des fautes de français dans les dialogues, plus exactement à *rétablir* des fautes que Bernard Revon, l'adaptateur, avait corrigées. Et aussi, j'ai été très content de tourner dans trois langues différentes, parce qu'à partir d'un tel salmigondis, le doublage est toujours, forcément, un peu bancal. Enfin, visuellement, j'ai essayé de donner aux images un caractère populaire, en exagérant le luxe des demeures, car les descriptions d'endroits cossus dans les romans sont véritablement hilarantes ! Bien entendu, il y a toujours des erreurs de syntaxe dans tous les films, mais ici, si je ne les ai pas recherchées particulièrement, je n'ai pas non plus cherché à les éviter. A la télévision, les coups de pinceau sont toujours un peu rapides.



Helmut Berger, le monstre aux yeux froids, face à sa nouvelle victime.

En quoi les romans de la série des « Fantômas » vous plaisent-ils ?

• J'aime bien le fait que Fantômas soit une incarnation du Mal, reconnue comme telle, et parfaitement acceptée, sans aucune arrière-pensée morale ou métaphysique , simplement une reconnaissance d'un état ontologique. C'est une idée qui me séduit énormément et sur laquelle j'insiste beaucoup.

Ce type de héros, tout entier du côté du Mal, n'a plus guère cours aujourd'hui.

• Tous les héros d'aujourd'hui ont un côté brave. Helmut Berger a accepté le rôle de Fantômas parce que cela l'amusait, et parce qu'il est un peu pervers, et Jean Marais parce qu'il faisait Fandor en même temps — ce qui est d'ailleurs, à mon avis, une aberration totale —, mais pas un acteur ne souhaite normalement incarner un personnage absolument méchant, épouvantable, et sans aucun élément pour le racheter, sans même une quelconque vertu métaphysico-théologique. Voilà pourquoi, je crois, il n'y a plus de Grand Héros Méchant au cinéma. Le seul que j'aie vu récemment accepter ce rôle délibérément et presque sans arrière-pensée, c'est Burt Lancaster dans **L'Ile du Docteur Moreau**, et encore, peut-être se donne-t-il des excuses à cause de l'aspect « scientifique » des activités du personnage. A l'inverse, Fantômas ne se donne pas d'excuses, et n'éprouve nullement le besoin de s'en donner. Il n'agit pas du tout selon les normes de notre société, mais c'est très bien. Et même à la télévision, cet aspect subversif demeure.

Et Juve, l'ennemi de Fantômas ?

• Juve, c'est le cocu de l'histoire. Dès qu'il a un métro d'avance, Fantômas se débrouille pour en avoir deux la seconde suivante. Dans les **Fantômas** de Feuillade et de Féjos, Juve était présenté comme un policier classique, le Juve ridicule n'apparaissant qu'avec De Funès. Ce dernier aspect, en soi, est intéressant, mais je ne voulais pas rendre le personnage grotesque. Dufilho joue le personnage sérieusement, il s'est même fabriqué quelques petites manies pour le caractériser — par exemple, Juve déteste qu'on le touche, et se replie sur lui-même au moindre contact — sans jamais tirer la chose vers la bouffonerie, quoiqu'il y ait nombre d'aspects amusants.

Toute l'histoire, en fait, et le personnage de Fantômas lui-même suscitent chez le spectateur des réactions un peu contradictoires. Car Fantômas est beau, il est amoureux (encore qu'il n'hésiterait point à faire couper la tête à Lady Beltam si besoin était !), mais en même temps, c'est un être qui n'a pas de morale. Il est absolument amoral : sa jouissance étant dans le crime, il tue.

Quelle importance avez-vous donnée au personnage féminin ?

• Je dois dire que Lady Beltham, interprétée par Gayle Hunnicut, a surtout son importance dans mes épisodes. Elle n'apparaît que dans une scène du premier épisode de Juan Bunuel. A la fin de mon premier film, elle se rend compte que Fantômas *est* Fantômas, et elle s'enfuit, semble-t-il. Dans le quatrième épisode, on la retrouve complice de Fantômas. Elle commence à tuer, mais peu à peu ! Parallèlement à cette progression, il y a aussi celle du gardien de la paix Nibet, qui est acheté par Fantômas dans sa prison pour que lui soit substitué un malheureux acteur, et qui devient, dans les épisodes de Juan Bunuel, un véritable membre de la bande de Fantômas. Cette contagion du crime me paraît très intéressante.

Avez-vous cherché à mélanger le rire et la peur ?

• Je n'ai pas visé systématiquement le comique, mais la naïveté naturelle de beaucoup des intrigues contient forcément une part de comique. J'accepte volontiers que les gens rient en pensant que mon intention n'était point de les faire rire, mais j'aime autant prendre mes précautions : je veux les faire rire et les rendre joyeux en même temps, ce qui implique que la naïveté doit être contrôlée, et, parallèlement, l'invraisemblance. Quant à la peur, il n'y aura pas vraiment de coups au cœur, mais il y aura un certain malaise, surtout dans le premier épisode. Dans le quatrième, je pense que le spectateur aura pris l'habitude ! Certes, j'ai cherché à différencier mes deux épisodes, pour éviter cette lassitude. Le dernier épisode se passant à Vienne, je l'ai un peu traité comme une opérette viennoise. C'est ainsi qu'à un moment donné on voit quatre personnages sur l'écran dont aucun n'est lui-même : ils ont tous une fausse identité.

Une telle série a-t-elle nécessité des décors ou des accessoires spéciaux ?

• Non, à part le costume de Fantômas, que nous avons fait faire spécialement, et dont nous sommes très fiers ; tous les costumes de Fantômas étaient ratés jusqu'à présent : celui de Feuillade était très primitif, celui de Féjos ne vaut guère mieux, et la cuirasse des Hunebelle est absolument lamentable. Notre costume est très beau, évoquant un peu le Fantôme du Bengale. Nous avons particulièrement travaillé cette question du costume, car c'est lui qui fait la prestance de Fantômas. C'est vraiment une bonne tenue de tueur ontologique !

Il est d'ores et déjà question de faire une seconde série de **Fantômas**. *Y participerez-vous ?*

• Juan Bunuel en tournera peut-être d'autres. Moi, je ne pense pas. Je crois qu'il vaudrait mieux, en tout cas, que je n'en tourne pas d'autres, car ils ne seraient pas acceptés. J'ai fait en effet tout ce que je pouvais faire en-deçà de ce que j'avais réellement envie de faire, et je n'aurais plus beaucoup de plaisir à continuer ainsi en me limitant. Ce qui m'amuse dans **Fantômas**, ce sont les lames introduites dans les gants des rayons des grands magasins pour que les clients se blessent en les essayant. Il est malheureusement impossible de représenter ce genre de chose à la télévision.

Continuerez-vous donc au cinéma votre œuvre fantastique ?

• Oui, d'une certaine manière, mon prochain film, qui s'appellera peut-être **Huit jours ailleurs**, relève un peu de la science-fiction, puisqu'il s'inspire du fait divers de Cergy-Pontoise, où un jeune loubard aurait été enlevé par un OVNI sous les yeux de deux de ses copains, et serait réapparu sans explication une semaine plus tard. Les interrogatoires multipliés de la police n'ont pu prouver l'existence d'une supercherie. Le Q.I. des trois loubards s'est révélé, d'un autre côté, extrêmement réduit. Alors l'alternative est simple : ou bien les OVNI existent, ou bien la police française n'est pas plus futée que trois individus à l'intelligence très moyenne...

Propos recueillis par
Frédéric Lévy

Lettres Fantastiques

• Les Nouvelles Editions Oswald viennent de publier deux recueils de nouvelles fantastiques totalement opposés d'inspiration, mais tout aussi intéressants l'un que l'autre.
Qu'était-ce ?, de James O'Brien, Irlandais d'origine, mort durant la Guerre de Sécession, appartient au fantastique traditionnel, malgré l'originalité des idées. Le style, très pur, très classique, donne à l'argument fantastique une présence, une vérité, tout à fait troublantes.
Que sont les fantômes devenus ? rassemble tout au contraire, sous la direction de Bernard Blanc, dont on connaît l'orientation, des textes résolument modernes et de style et d'inspiration, le plus souvent politisés, incisifs et iconoclastes. Pour qui sait ne pas se rebuter, c'est tonique et follement intéressant.

• Un grand événement : le début, chez Seghers, d'une nouvelle collection, « Les Portes de la Nuit », qui commence magnifiquement avec **Les Soldats de la Mer** d'Yves et Ada Rémy (auteurs de « La Maison du Cygne »). Il ne s'agit pas exactement d'une création, mais d'une re-création, comme d'ailleurs l'univers même du livre, commun à toutes les nouvelles qui le composent. Comme dans « Phahoteo » (cf. Panorama de la SF), il s'agit d'un univers parallèle — mais d'un univers créé par le rêve des dieux, eux-mêmes rêves des hommes, eux-mêmes... Où s'arrêter ? Les soldats, héros de toutes les histoires, ne le savent pas toujours. Ils sont moins des conquérants que des explorateurs sacrifiés de l'Inconnu, des « enfants perdus », comme on dit en jargon militaire, idéalement ambigus, car bourreaux et victimes à la fois, originaux et reflets, gardiens de pierre d'une forêt impossible, noyés des étangs sans reflet et sans fond. Immense rêverie sur le double mystère de l'univers et de l'être humain, ce livre aussi est un abîme où l'on se plaît à sombrer.

• Signalons également : **Histoires d'amour et de mort à Vienne**, (Librairie des Champs-Elysées), recueil de nouvelles écrites par des auteurs différents, mais tous représentatifs du fantastique de l'Europe Centrale ; **La Saga des Runes** (Titres SF), le dernier volume de l'épopée du bâton runique, aussi attachant que les autres, mais réservant de douloureuses surprises à ceux qui en attendaient un happy-end ; **Les puces de sable** (Editions Leon Faure), passionnant recueil de nouvelles « magiques », mêlant rire, tendresse et dérision, véritable enchantement dû à J.F. Laguionie, auteur par ailleurs d'excellents courts métrages d'animation fantastiques.

Marthe Cascella.

Panorama de la SF

• Enfin, le livre de Poche réédite **Les Seigneurs de l'Instrumentalité** de Cordwainer Smith. Ce grand classique de la SF, jadis édité au C.L.A., était devenu introuvable (le premier tome, surtout). Sa réédition en format de poche est donc une très heureuse initiative. Elle permet de découvrir, ou de redécouvrir, l'univers si particulier de Cordwainer Smith, ses robots pensants, ses Immortels et ses sous-humains.

• Aux Editions J'ai Lu, on retrouve les héros du film **Star Trek**. Du film et non du feuilleton. L'adaptation de Roddenberry ne s'écarte pratiquement jamais du synopsis du film. Sans doute, l'histoire peut paraître simpliste ; pourtant, l'idée centrale est belle et originale, le récit dynamique et les personnages attachants. Pourquoi alors bouder son plaisir ?
Chez le même éditeur, une intéressante parabole mythico-écologique de Brunner, **La Planète Folie**, qui jette un regard critique sur le rapport colonisateur d'une communauté humaine à un monde nouveau ; et tout le monde sait qu'une telle situation est à la source des mythes.
A l'opposé du « space-opera » de **Star Trek**, Pierre Pelot, dans **Parabellum Tango**, choisit un monde bien proche du nôtre, pour y développer sa thématique des Nantis et des Dépossédés conjointe à celle de la Propagande élevée au niveau d'une science exacte, de même que le Contrôle de chaque citoyen (qui parlait déjà de Big Brother ?). Comme souvent chez Pierre Pelot, le récit se déroule selon deux points de vue opposés, complétés par des encarts théoriques : méthode qui assure le maximum de crédibilité et d'efficacité au roman, de même que le style, tantôt détaché, tantôt incisif, ou d'autant plus incisif qu'il est plus détaché. Après « Délirium Circus » ou « Les Barreaux de l'Eden », après « La Septième Saison » ou « Mal Tergo le dernier » (sous le nom de Suragne), Pierre Pelot s'affirme décidément comme un des grands noms de la SF française.

• La collection Titres SF nous offre un roman de Vonda Mac Intyre, **Loué soit l'exil**, où l'on retrouve les qualités habituelles de tendresse et d'intelligence dans un récit si bien agencé qu'il est pratiquement impossible d'en interrompre la lecture. L'histoire a pour cadre une Terre vieillie, abandonnée par ses enfants, vidée jusqu'à la mœlle, où la vie ne survit que souterraine, où la Société a régressé jusqu'à une division en Nantis et Dépossédés assez proche de la vision de Pelot, moins la perfection technique de l'Oppression, plus des hors-castes : esclaves et mutants une réussite à souligner...

• Le Masque de l'Avenir, nouvelle collection du Masque dirigée par Michel Demuth, semble promettre beaucoup avec son premier roman, **L'Agonie de la Lumière**, de George R.R. Martin. Dans la présentation luxueuse, identique à celle du C.L.A., il s'agit d'un récit au cadre époustouflant : imaginez un monde errant, artificiellement animé de Faunes et de Flores provenant de vingt planètes différentes, habité le temps d'un Festival et le temps de son passage près d'« une couronne de soleils », puis abandonné à un automne qui ne connaîtra jamais le renouveau du printemps. Imaginez quelques humains d'origines différentes, modelés par leurs civilisations et vivant tant bien que mal leurs passions, leurs haines, leurs folies sur ce monde agonisant... Vous aurez quelques-uns des éléments qui font de ce récit un succès. Il nous reste à espérer que les prochains titres à paraître ne démenteront pas cette qualité.
Qui connaît l'humour de Sheckley se précipitera de confiance sur son recueil de nouvelles, paru chez Laffont : **Le robot qui m'aimait**. Pratiquement toutes sont remarquables, écrites en phrases rapides et pleines, tantôt gaies et légères, tantôt absurdes, tantôt grinçantes et désespérées. Il est significatif que les derniers mots de la dernière nouvelle soient interrompus par la fin du monde, et que la mort apparaisse régulièrement au fil des récits, si variés soient-ils d'intrigue et de cadre.

• Nathan, connu pour ses livres de classe, entame une collection de SF qui risque de plaire tant aux adultes qu'aux adolescents, à en juger par **La Nuit des Lumineux**, court roman, de lecture très facile, où Christine Renard renouvelle le thème des Enfants des Autres, développé de façon pessimiste dans le très beau film **Le Village des Damnés.**

• Denoël édite coup sur coup deux magnifiques romans pratiquement inclassables. Ils se rattachent vaguement à la SF par le thème de l'univers parrallèle dans **Ptahotep**, de Charles Duits, ou des faux dieux dans **Malakansâr**, de Pierre Grimaud. Mais ils appartiendraient plutôt au domaine du merveilleux poétique par leur style, la cohérence de leur récit. Comme dans les vieux mythes et épopées de nos folklores, le héros est investi d'une mission au cours de laquelle il se révélera à lui-même tandis que lui seront révélés les secrets de l'univers. Pendant ce temps, le lecteur est gagné par la magie, l'envoûtement des lieux et des noms autant que par l'intérêt et la diversité des aventures. Charles Duits a certainement dû lire **Sinouhé l'Egyptien**, de Waltari, pour si bien retrouver le rythme incantatoire du langage biblique, et une érudition monstrueuse a nourri les subtiles distorsions de son univers où les dieux et les peuples de l'Egypte, de la Grèce, de Rome, de la Chrétienté, connaissent, sous d'autres noms, d'autres destins.
Quant à Michel Grimaud, son langage demeure plus proche du nôtre, mais, précis et eficace dans les scènes d'action, il sait se faire lyrique et imagé pour retranscrire les dits d'une conteuse, et parler de Malakansâr, la ville des Dieux au sommeil de pierre, ce rêve de Pierre qu'aurait adoré un Baudelaire.

Marthe Cascella.

LA TELEVISION

SF : nouveautés made in US

Brave New World

• La télévision américaine s'est offerte le luxe, ces six derniers mois, de programmer plusieurs adaptations de « Grands Classiques » de la Science-Fiction. Pour la plupart, ces adaptations furent des succès, sinon commerciaux du moins artistiques. Nommons pour mémoire **The Martian Chronicles, Salem's Lot, The Lathe of Heaven** et, tout récemment, **Brave New World**.

Il est dommage que la télévision française ne puisse diffuser ces téléfilms. L'alternative est que leurs producteurs les remontent, voire les mutilent, pour les distribuer dans nos cinémas. Ainsi, **The Martian Chronicles** de presque 5 heures se vit-il réduit à deux heures ! **Salem's Lot**, amputé de moitié, a perdu beaucoup de son charme... Espérons qu'il n'en sera pas de même avec **Brave New World**.

Dans cette version de 150 minutes, produite par la Universal, le monde futur d'Aldous Huxley a été reconstitué avec une richesse de détails qui est tout à l'honneur de la productrice, Jacqueline Babbin. Plus que n'importe quelle star, c'est en effet la Société de ce « meilleur des mondes » qui est la vedette du film : décors très étudiés, costumes s'intégrant parfaitement au récit, figurants « Deltas », « Gammas » ou « Epsilons » magnifiquement conformes aux descriptions de l'écrivain Anglais, tout est rendu avec un soin irréprochable. Pour ceux qui ne seraient pas familiers avec l'histoire, résumons-la en quelques lignes : le Directeur d'une « fabrique de bébés » du Meilleur des Mondes enfante par accident un garçon lors d'un voyage dans une réserve de « sauvages ». Celui-ci, devenu adulte, essaiera vainement de s'intégrer dans la Société trop parfaite qui lui est offerte. Ne réussissant à conserver l'affection de celle qu'il aime, il finira par se suicider. Disons d'emblée que le film est très fidèle au livre et, d'une certaine façon, le prolonge même en nous dévoilant avec plus de détails les origines de John Savage.

Si le panorama du futur qui nous est ici présenté correspond à la description d'Huxley, les personnages, eux, ont été revus dans une optique peut-être plus moderne. Le Directeur Tom Grahambell, interprété avec brio par Keir Dullea (**2001, Welcome to Blood City** etc...), est un être pompeux, imbu de son importance et, finalement, un pantin irresponsable. Bernard Marx (Bud Cort), John Savage (Kris Tabori) nous offrent également des rôles nuancés, bien plus riches en motivations complexes que le roman d'Huxley n'en laisse apercevoir. La « palme » revient néanmoins à Ron O'Neal, jouant d'une façon qui arrache l'enthousiasme, le Contrôleur Mustapha Mond. Brillant, glacial, manipulateur mais aussi tragique, compréhensif et immensément solitaire, O'Neal fait de son personnage l'une des figures dominantes de cette adaptation. La scène finale — Mustapha Mond seul sur son trône ouvrant un livre, le regard perdu sur Ford-sait-quel-idéal — conclut à merveille le film.

On pourrait parfois souhaiter une vision plus grandiose du Meilleur des Mondes que les mêmes scènes d'intérieurs. Certaines longueurs, surtout dans la première partie, existent. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une réussite, surtout si l'on considère l'ampleur de la gageure tentée : adapter le roman d'Huxley n'était guère quelque chose de facile. Il est remarquable de songer qu'un tel travail a pu être réalisé *dans le cadre de la télévision* (ce qui explique probablement certaines contraintes financières), élément traditionnellement hostile à la Science-Fiction de qualité. Il faut espérer que la version distribuée en Europe restera fidèle à celle présentée sur les écrans américains. Il est choquant de penser que les efforts entrepris par les producteurs pour respecter l'esprit de classiques tels « Brave New World » ou « The Martian Chronicles » seront gaspillés parce que les soi-disants nécessités commerciales inciteront un distributeur à amputer une heure de film à ceux-ci !

Galactica 1980

• Au risque de surprendre, nous devons avouer que la nouvelle mouture du fameux « navet » de la Universal produit par Glenn Larson est sensiblement supérieure à la précédente, sans toutefois atteindre au sublime, ou même au bon.

Plusieurs dizaines d'années se sont écoulées sur le « Galactica » : les stars de la dernière série ont disparu, probablement tuées par le Cylons. Que l'on se rassure cependant : Lorne Greene, affublé d'une barbe de patriarche, est toujours fidèle au poste (de commandement) en tant qu'Adama, assisté d'un jeune mutant baptisé « Doctor Z ».

Le format de la nouvelle série, s'il est moins original que celui de la première, semble mieux convenir aux scénaristes. Ayant trouvé la Terre (en 1980), le « Galactica » envoie des agents parmi nous pour préparer le terrain. Ceux-ci sont, bien sûr, des copies conformes du tandem Apollo-Starbuck. Qu'importe : leurs démêlées sur Terre, arrosées d'une bonne dose d'humour, souvent facile, sont bien plus divertissantes que les explosions-batailles-dans-l'espace-de l'année passée.

Si le niveau général de la série reste encore très inférieur d'un strict point de vue Science-Fiction, il n'est pas défendu de sourire aux mésaventures de Wolfman Jack (les « fans » d'**American Graffiti** apprécieront) se débattant à New York avec deux Cylons (un robot et un humanoïde). Mélangeant avec un certain succès plusieurs éléments connus : le sheriff hostile, la journaliste amie, le colonel de l'US Air Force que personne-ne-croit-mais-qui-sait ; empruntant à Spielberg (**Close Encounters**), aux **Envahisseurs, à Hulk, à Sheriff Lobo** et à au moins une autre demi-douzaine de séries TV, **Galactica 1980** s'est débarrassé de ce pesant sérieux qui avait entraîné la première série dans un trou noir. La Science-Fiction y a peut-être perdu quelque chose mais le plaisir du spectateur y a gagné.

Jean-Marc Lofficier.

LES DISQUES

John Barry :
The Black Hole.
(Disneyland SHM 3017)

• Nous ne pensions pas si bien dire quand, voici un an, nous vantions les efforts de John Barry pour donner au dernier James Bond une qualité musicale nouvelle : cette fois, les caprices de sa carrière l'ont fait entrer de plein-pied dans la science-fiction avec le récent grand spectacle de la Compagnie Walt Disney : **The Black Hole**. Barry trouve en effet là l'occasion de nous offrir l'une des meilleures partitions de son œuvre cinématographique — si l'on excepte sa musique pour le cinéma historique. Il a su donner avec beaucoup de naturel la puissance qui convenait au film, ceci grâce à la simplicité quasi-linéaire qui fait la personnalité de son style. L'œuvre repose essentiellement sur deux thèmes, l'un, glorieux, présenté par l'Ouverture, et l'autre, dominant dans la partition, qui fait l'essentiel du Main Title : celui-ci, sur le rythme balancé que lui impriment les violons, fort bien distribués pour la stéréo, possède la limpidité caractéristique de l'auteur tout en s'imprégnant du ton épique qui convenait au film, grâce à la puissance des cuivres dont on trouvera par la suite maint usage cher au compositeur. Si l'ensemble du disque repose principalement sur ce second thème, ce sera avec des variations parfois très riches dans leur rapport avec le contexte, en particulier dans « Zero Gravity » et surtout « Into the Hole », qui laisse également réapparaître le thème 1 : mais ce qu'on appréciera vraiment dans ce dernier extrait, c'est le talent avec lequel le compositeur, partant de thèmes relativement dépouillés, sait introduire progressivement un aspect dramatique qui, durant la projection, ne laisse indifférent aucun spectateur. La partition de Barry demeure un des meilleurs exemples de la façon dont ce compositeur, à partir d'un schéma musical dénué de toute fioriture, sait peu à peu construire une œuvre à la fois puissante et très expressive sur le plan dramatique, et constitue à nos yeux, une fois liée aux images, une des compositions les plus attachantes de ce musicien.

• John Williams :
The Empire Strikes Back
(RSO 2.4201 — Réf. US)

• Force nous est d'en convenir : on l'attendait. Et le résultat, quoiqu'en

disent déjà certains, est à la hauteur de l'attente ! En effet, si l'on excepte la reprise — voulue par la production et aussi inévitable que légitime — du thème principal, Williams est ici arrivé à éviter — comme il l'avait déjà fait pour **Jaws 2** — le piège qui aurait consisté à se plagier lui-même. Dès le générique, l'orchestration et la direction d'orchestre prennent une assurance et une noblesse que n'avait pas le premier film de la série : le prologue aura tôt fait de nous confirmer que **The Fury** est passé par là ! La partition se fait ferme, tendue, et s'éloigne rapidement des effets carabolants du premier **Star Wars** pour toucher à une concentration dramatique qui atteindra certains sommets pendant l'œuvre. L'ensemble a pris de la maturité... Le thème de Yoda apporte une sombre pointe de nostalgie mêlée — nouveau paradoxe ! — de fraîcheur, et n'est point dénué d'une élégance qui laissera place, dans le très beau Finale, à une envolée qui se fait l'écho d'une des meilleures mélodies de **Superman** ; et la partition, très composite, laissera désormais place à des aspects extrêmement divers. Ce qu'on en retiendra surtout, c'est la façon dont Williams a rendu plus sérieuse son inspiration pour ce second volet : l'orchestration apparaît plus travaillée, plus tendue, et prend du même coup une tonalité plus épique. De nouveaux thèmes apparaissent — en fait, celui de la princesse Leia ne laisse, ici et là, transparaître que quelques fugitifs souvenirs — en particulier le thème héroïque : or, chacun sait que depuis l'origine des temps, dans l'épopée, le combat du héros et son amour pour la belle ne font qu'un ! Un thème noble, capable d'envolées sublimes comme dans « The Duel » qui, par sa progression et sa maîtrise tendue, est une des pièces maîtresses de l'œuvre. Dans l'ensemble, les séquences d'actions se sont dépouillées du caractère tape-à-l'œil qui faisait en partie le charme de **Star Wars 1** et le Mal s'est vu allouer lui aussi un thème : « Imperial March », dont les aspects simplistes ne doivent pas masquer l'orchestration fort nuancée, qui atteindra un de ses meilleurs moments dans le finale et dans la reprise dramatisée du même thème qui figure dans cet extrait. John Williams, échappant à la copie, apparaît du même coup plus maître encore du style de l'œuvre et de son propre style, et c'est, avant tout, ce qu'on attendait de lui. Il nous offre plus qu'une suite, il fait la démonstration d'un travail affiné, en profondeur, qui continue d'en faire un des compositeurs les plus affirmés de sa génération.

Jerry Goldsmith :
Star Trek
(CBS 70174)

• Avec sa nomination — hélas sans suite — à l'Oscar 1980, **Star Trek** demeurera une des musiques les plus prestigieuses de Jerry Goldsmith, une de ces musiques qui subliment l'œuvre cinématographique, pourtant déjà fort riche. De l'héroïsme du thème principal à la poésie toute de pureté du thème d'Ila, le compositeur nous entraîne ici dans une œuvre musicale à laquelle les rythmes, les sonorités et les mélodies confèrent une beauté multiple qui en font un des fleurons de la musique pour le cinéma de science-fiction. Lyrisme et étrangeté se mêlent pour donner un caractère aussi mystérieux qu'épique aux moments les plus spectaculaires du film, comme le survol du vaisseau gigantesque et, dans le genre, la bataille initiale des Klingons demeurera un morceau d'anthologie par son originalité de conception et son alliance avec le rythme de l'image. Goldsmith a réussi le tour de force qui consistait à mêler une musique parfois très intériorisée avec des élans hautement épiques, dont les sommets demeurent l'approche si longue de l'Enterprise, et le départ de celui-ci — malheureusement présentés au niveau du disque dans un ordre qui défie la logique la plus élémentaire. L'ensemble trouve un couronnement des plus brillants dans le finale, où Goldsmith sait passagèrement ajouter des rythmes plus enlevés tout en accentuant le caracère dramatique de la poétique nostalgie du thème d'Ila : il nous prouve, comme Williams dans **The Empire Strikes Back**, qu'un finale peut être beaucoup plus que la plate reprise juxtaposée des principaux motifs mélodiques : mais le propre des grands artistes est de démontrer que leur œuvre, une fois achevée, n'a pas tout dit. Du moins en apparence. C'est le meilleur moyen de donner envie d'y revenir pour en découvrir toutes les finesses. Ne vous en privez pas avec **Star Trek**, qui est selon nous l'un des chefs-d'œuvre de ce compositeur.

Bertrand Borie.

cinéflash

L'encyclopédie de la science-fiction : préfacé par Isaac Asimov, un splendide ouvrage en couleurs grand format établi par onze écrivains de SF. Douze chapitres détaillés présentent un panorama passionnant des artistes SF.

MUSIQUES DE FILMS : trois adresses précieuses pour les amateurs signalées par Alain Tolentin : Decos Record, 855 Via de la Paz, Pacific Palisader, California 90272 (USA) ; Soundtrack and General, 404 Brockley Road, London SE 4 (G-B) ; Sumiya Ltd, 2-10-16 Shibuya, Shibuyaku, Tokyo 150 (Japon).

FANTASTIQUE HAMMER : après un sommeil prolongé, la célèbre compagnie anglaise reprend ses activités. C'est d'abord, à Londres, sous la direction de Michael Carreras, la création réussie d'un nouveau musée des horreurs, « The Palladium Cellars », où les visiteurs peuvent apprécier les évolutions mécaniques et menaçantes des « vedettes-maisons » : le loup-garou (Oliver Reed dans **La nuit du loup-garou**), Dracula (Christopher Lee), Le Monstre de Frankenstein (celui créé par Peter Cushine), la Gorgone, etc... Brian Lawrence et Roy Skeggs, producteurs exécutifs et principaux responsables de la Hammer, ont acheté une immense bâtisse, « Hampden House », qui, à l'instar des anciens studios de Bray, permettra la mise en chantier de nombreuses productions pour la télévision et le cinéma. **The House of Hammer**, le premier des projets envisagés, sera une série de 13 films d'une heure réalisés pour la chaîne télévisée ATV de Sir Lew Grade. Chaque année, à partir de 1981, trois importantes productions fantastiques destinées au cinéma seront tournées, l'un des premiers sujets étant un ambitieux **Dracula**, pour lequel un nouvel acteur est dores et déjà recherché dans le monde entier !

PETITES ANNONCES : Johnny Conedera, (19 ave. Paul Raoult, 78130 Les Mureaux) achète, échange et cède affiches de cinéma. Tous pays toutes époques et tous formats, mais plus particulièrement intéressé par le fantastique... L'Association Miklos Rozsa France (44 Quai Carnot, 92210 St-Cloud) propose des disques, des œuvres du grand compositeur... Daniel Bouteiller (99, rue de Picpus, Paris 12e) achète, échange tous documents sur le cinéma fantastique. Le Club Filmusic (Christian Berthaud, 8, rue Gambey, Paris 11e) propose des disques rares, épuisés, inédits, hors commerce... Recherchons traducteurs bénévoles (anglais) (écrire à la revue)...

ANTONY BALCH : c'est avec tristesse que nous avons appris la mort tragique de notre ami, âgé seulement de 43 ans. Distributeur très populaire en Grande-Bretagne, doté d'un sens de l'humour étonnant et d'un enthousiasme communicatif, Antony Balch fut, dès sa plus tendre enfance, un « fan » de fantastique, et plus particulièrement de Bela Lugosi. A tel point qu'il devint, à 19 ans, le « manager » et confident de l'acteur hongrois, l'incitant à tourner ses deux derniers films, **The Black Sleep** et **Plan 9 from Outer Space** (1956). Quelques années plus tard, en 1963, il fonde sa propre maison de distribution, à Londres, avec la réédition — couronnée de succès — de **Freaks** de Tod Browning, longtemps banni en Angleterre. Egalement auteur de longs métrages, Antony Balch signera son unique contribution au genre qui nous intéresse, en 1973, avec l'inquiétant et amusant **Horror Hospital** (**La griffe de Frankenstein**), qu'il vint présenter au public français au Festival de Paris 1975, sur la scène du Palais des Congrès. Nous garderons de lui le souvenir ému d'un amateur sincère et dynamique, collectionneur maniaque et passionné des films de Bela Lugosi et de Boris Karloff...

GEORGE PAL

Un véritable homme-orchestre du 7e Art nous quitte.

Avec George Pal, disparu seulement quelques jours après Alfred Hitchcock, c'est l'un des plus grands techniciens du film fantastique qui nous a quittés : nous disons bien technicien et non pas seulement metteur en scène, car il fut un véritable homme-orchestre du Septième Art, auquel nous devons plusieurs des titres les plus prestigieux du cinéma que nous aimons. Né le 1er février 1908 à Cegled (Hongrie) George Pal a, dès son plus jeune âge, été attiré par le monde du spectacle, non pas les acteurs mais les moyens divers d'expression aboutissant à la création artistique : peinture, dessin, photographie, etc... Ayant émigré en France au début des années 30, il tenta d'intéresser des producteurs à la réalisation de films de marionnettes, semblables à ceux de Ladislas Starevitch, mais n'obtint aucune suite favorable à ses requêtes. Par l'intermédiaire d'amis, il entra alors en pourparlers avec les studios d'Eindhoven (Hollande) et c'est là-bas que commença réellement sa carrière par de nombreux courts métrages dont les vedettes étaient les Puppetoons, poupées animées avec lesquelles il réalisa notamment ***Aladin, Tubby le tuba, Le bateau céleste*** *(en couleurs),* ***La poupée de la radio, Le pirate du ciel, Les amants des mers du sud, La belle endormie****, etc... le tout entre 1936 et 1939.*

Vint la guerre : comme beaucoup d'Européens fuyant le nazisme, George Pal émigra à Hollywood avec son matériel et fut immédiatement engagé chez Paramount pour réaliser des courts métrages de marionnettes ainsi que des films publicitaires (il en avait déjà fait en Hollande pour la Société Philips). En 1943, l'Academy Awards lui décerna un Oscar spécial pour « le développement de nouvelles méthodes et techniques dans la production de courts métrages avec les Puppetoonns ». Ce ne sera pas la seule fois que l'Oscar et George Pal se rencontreront ! Bien avant les célèbres Muppets, exista donc à Hollywood un expert dans le domaine ingrat de la poupée animée, semblable au tchèque Jiri Trnka. Mais pour passer des courts aux longs métrages, George Pal dut patienter encore plusieurs années, au cours desquelles il devait mettre au point un nouveau procédé de prises de vues qu'il baptisa « dynamation », consistant à filmer séparément des décors-maquettes, des marionnettes et des acteurs réels, pour ensuite fondre le tout en une seule image, à l'aide de caméras spéciales tournant à vitesse différente, permettant ainsi les plus ingénieux truquages nécessités notamment par la Science-Fiction dont Pal était un fervent adepte et qu'il voulait illustrer personnellement par le moyen du film.

En 1949, ayant fondé sa propre maison de production, il fit tout d'abord réaliser par Irving Pichel ***Destination Moon (Destination Lune)****, film qui ouvrit l'ère de la Science-Fiction cinématographique, jusqu'alors seulement représentée par des œuvres dispersées dans le temps n'ayant jamais formé un courant régulier. Ce voyage dans la lune, plus documentaire que romancé, bénéficia de l'aide du spécialiste allemand Hermann Oberth (jadis conseiller technique de Fritz Lang pour* ***La femme sur la Lune****), et décrocha en 1950 l'Oscar des meilleurs Effets Spéciaux qu'avait signés George Pal. Ce film assez austère (à l'exception d'une séquence dessinée par Walter Lantz avec Woody Woodpecker) prophétisait le voyage historique de Juillet 1969 que tout le monde a pu vivre sur les écrans de télévision, certaines scènes du film, revues aujourd'hui, ressemblant de façon hallucinante à la réalité que nous avons suivie en direct.*

Vint ensuite ***When Worlds Collide (Le choc des mondes)*** *de Rudolph Maté — 1951 — d'après le roman d'Edwin Balmer et Philip Wylie, à nouveau produit par George Pal qui dirigea ses Effets Spéciaux avec Gordon Jannings et Howard Greene, lesquels décrochèrent l'Oscar 1951. Cette fois, il s'agissait de la destruction de la Terre par une autre planète, une poignée d'humains échappant au cataclysme universel en quittant notre sol peu avant la collision dans une fusée-arche-de-Noé qui les dépose sains et saufs sur un satellite de la planète meurtrière à l'atmosphère heureusement semblable à la nôtre.*



« La machine à explorer le temps », considéré comme le meilleur film de George Pal, lui valut un Oscar.

C'est ensuite en 1953 l'extraordinaire ***War of the Worlds (La guerre des mondes)****, début d'une longue collaboration avec le réalisateur Byron Haskin, illustration magistrale d'un conflit interplanétaire aux visions apocalyptiques, digne transposition (quoique modernisée par l'intervention de la bombe atomique) du chef-d'œuvre écrit par H.G. Wells. Et à nouveau, un Oscar vint récompenser l'équipe qui, sous la direction technique de Pal, mit au point ces Effets Spéciaux sans lesquels le film n'existerait pas. Rappelons les noms de ces valeureux techniciens dirigés par Pal : Gordon Jennings, Wallace Kelley, Paul Lerpae, Ivyl Burt, Jan Donela et Irmin Roberts.*

Après une collaboration aux truquages nécessités par ***Houdini****, vie romancée du fameux magicien réalisé par George Marshall et interprété par Tony Curtis, George Pal produisit deux autres films que dirigea Byron Haskin : d'abord* ***The Naked Jungle (Quand le marabunta gronde)*** *1954, hallucinante histoire d'une invasion de fourmis dans la jungle amazoniene, avec Charlton Heston et Eleanor Parker, premières grandes stars utilisées dans une production de George Pal ; ensuite* ***Conquest of Space (La conquête de l'espace)*** *— 1955 — assez morne produit nous transportant dans un satellite artificiel où il ne se passait presque rien, les Effets Spéciaux seuls sauvant l'entreprise de l'indifférence engendrée par le script. Celui-ci était pourtant signé de Philip Yordan, sur les conseils techniques de Werner Von Braun. Notons que pour ces deux derniers films, le grand John P. Fulton a collaboré avec George Pal pour la mise au point des Effets Spéciaux.*

Ayant tâté de tous les compartiments de l'industrie et de la technique cinématographiques, George Pal en vint alors, aboutissement logique, à diriger lui-même ses films, commençant avec ***Tom Thumb (Les aventures de Tom Pouce****, 1958), charmante transposition du conte de Grimm,* ►

tournée dans les studios britanniques de la MGM, où interviennent, parmi les vedettes Russ Tamblyn, Peter Sellers, Jessie Mattews et Alan Young, le Puppetoons et divers truquages qui récoltèrent en 1958 l'annuel Oscar des Effets Spéciaux.

En 1959, toujours distribué par la MGM, il produit et réalise ce que l'on peut considérer comme son meilleur film : **The Time Machine (La machine à explorer le temps)** adaptation audacieuse du roman de H.G. Wells nous transportant dans un lointain futur où les humains sont devenus du bétail servant de nourriture à une race de monstrueux mutants troglodytes, les Morlocks, géants verdâtres nyctalopes (une fantastique création du grand maquilleur William Tuttle). Incarné par le viril Rod Taylor, le Voyageur du Temps nous entraîne dans une étonnante aventure, à l'aide, une fois encore, d'Effets Spéciaux fort convaincants, signés ici de Gene Warren, Tim Baer et Wah Chang, sous la supervision de George Pal bien entendu : Et à nouveau un Oscar !! Cela peut ressembler à un abonnement, mais ce devait être le dernier : Vint ensuite en 1961 **Atlantis the Lost Continent (Atlantis, terre engloutie)**, autre festival de truquages mis au service d'un bon script de Daniel Mainwaring, mais un peu affaibli par une interprétation des moins convaincantes. On y trouve maints ingrédients du film Fantastique : légende mythologique, armes scientifiques, savant-fou (curieusement semblable au docteur Moreau) et cataclysme naturel final.

Pal revint ensuite au Merveilleux, déjà illustré par **Tom Thumb**, en co-réalisant avec Henry Levin **The Wonderful World of the Brothers Grimm (Les amours enchantées, 1963)**, second film illustrant le triple écran du cinéma après **La conquête de l'Ouest**, toujours à la MGM, somptueuse imagerie dont George Pal mit en scène toutes les séquences à Effets Spéciaux, à savoir le conte du savetier, où intervenaient les Puppetoons, et celui du chevalier félon, où il anime un dragon médiéval.

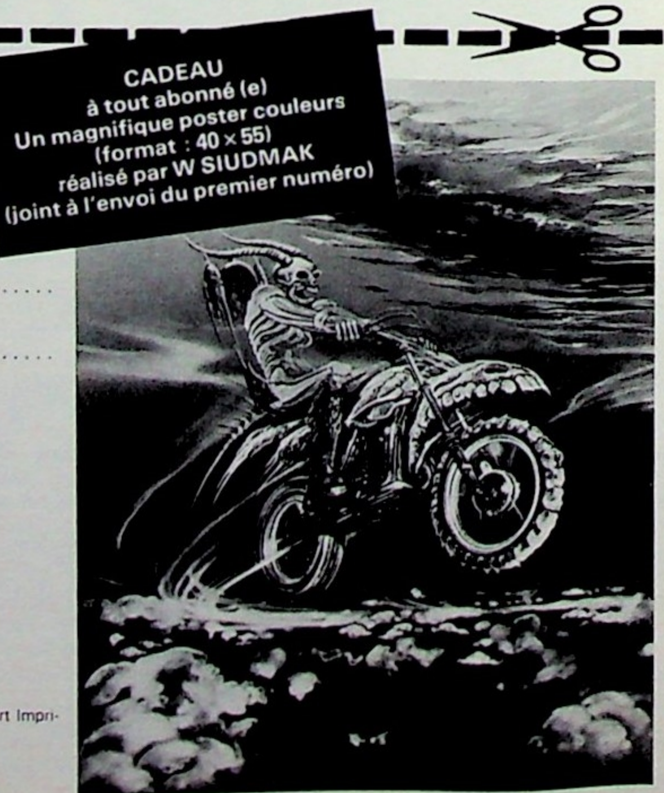
Autre conte merveilleux : **The Seven Faces of Dr Lao** — 1964 — inédit en France mais projeté au Festival du Film Fantastique de Paris 1976, charmante fable à décor de western sur un script de Charles Beaumont, où Tony Randall apparaît sous sept visages différents, à l'aide du maquilleur attitré des productions de George Pal : William Tuttle, qui reçut pour son travail dans ce film un Oscar bien mérité.

Après cela, George Pal eut plusieurs projets qui malheureusement ne se réalisèrent pas et que l'on ne peut que regretter si l'on en juge par leurs titres : « When the Sleeper Wakes » adaptation d'un roman de H.G. Wells dont Richard Matheson avait écrit le script, une nouvelle version de « Metropolis » et « In the Days of the Comet » d'après un scénario de Robert Bloch. En 1968, George Pal et Byron Haskin reprirent leur collaboration pour un dernier film : **The Power (La guerre des cerveaux)**, histoire d'une super-intelligence qui tente de dominer le monde, où les acteurs (George Hamilton, Suzanne Pleshette, Michael Rennie, Richard Carlson, Aldo Ray, Gary Merrill) ont pour une fois plus d'importance que les Effets Spéciaux.

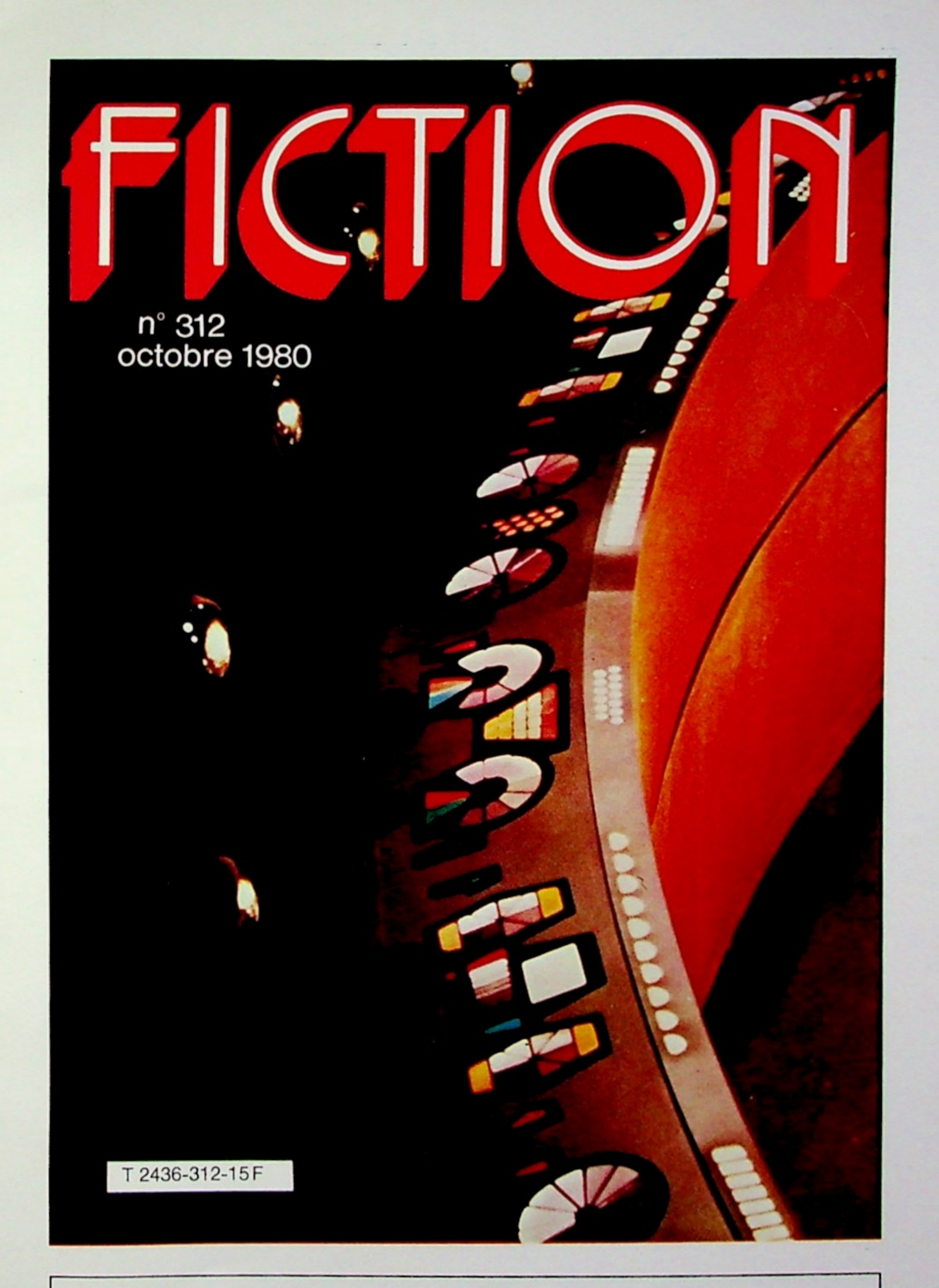
Dans les années 70, George Pal se consacrera surtout à la télévision, faute de mieux !! Sur les grands écrans, on ne le retrouvera plus, en tant que producteur seulement, qu'au générique de **Doc Savage, Man of Bronze (Doc Savage arrive)** réalisé en 1975 par Michael Anderson, serial moderne aux rocambolesques péripéties interprété par Ron Ely, qui devait à l'origine ouvrir la voie à toute une série sur le personnage, mais qui demeura sans descendance. Il faut rappeler ici que George Pal consacra plus de deux années à préparer une superproduction basée sur l'œuvre de William Nolan et George Clayton Johnson : **Logan's Run**, mais alors qu'il voyageait au Brésil pour en repérer les extérieurs (il voulait utiliser le grandiose décor naturel de Brasilia), d'importants changements intervinrent à la tête de la Metro-Goldwyn-Mayer ; les nouveaux responsables retardèrent la production et surtout en modifièrent profondément le contenu et même voulurent céder les droits à une autre firme, l'American International Pictures. Finalement découragé, George Pal abandonna et quitta même la MGM pour laquelle il avait fait ses meilleurs films, laissant **Logan's Run** en d'autres mains. Ces dernières années, le silence se fit autour du nom de George Pal jusqu'en 1979 où l'on annonça qu'il préparait une co-production avec la célèbre compagnie japonaise Toho : « Return to the Time Machine », scénario original imaginant d'autres aventures du voyageur du Temps créé par H.G. Wells, mettant en scène des animaux géants. On annonça également l'adaptation d'un script de Rod Serling : « Pender's People », histoire de robots, mais encore une fois, tout cela demeura à l'état de projet.

A présent que George Pal n'est plus, c'est un grand serviteur du Fantastique que nous regrettons : qu'il les ait ou non réalisés, il est le principal responsable de tous ses films ; il leur a imprimé son empreinte, plus technique que spirituelle certes, mais s'agissant d'œuvres où les Effets Spéciaux jouent un rôle essentiel, il en est donc bien l'auteur complet. George Pal : Un grand bonhomme que Meliès eut aimé !

Pierre GIRES



Diffusion : Messageries Lyonnaises de Presse. Composition : Y Graphic. Paris 11ᵉ. Levert Imprimeur, Aubervilliers. Dépôt légal : 4ᵉ trim. 1980.


FICTION
n° 312
octobre 1980
T 2436-312-15 F



Affiche couleurs (60 × 80) réalisée par W. SIUDMAK pour le 10e « FESTIVAL INTERNATIONAL de PARIS du FILM FANTASTIQUE et de SCIENCE-FICTION »

En vente à nos bureaux : 20 F. Envoi « express » sous tube carton : 30 F

PUBLI-CINE - 92, Champs-Elysées - 75008 PARIS